



マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモール『ある画家のアトリエ』：バルザックの絵画小説との比較研究

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-06-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00002824

マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモール

『ある画家のアトリエ』

—バルザックの絵画小説との比較研究—

村田京子*

はじめに

マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモール(1786-1859) は、19世紀フランスにおける優れた女性詩人として高く評価されてきた。日本でも例えば白水社の『フランス文学史』において、19世紀の章で言及される女性は、作家のスタール夫人とジョルジュ・サンドの他には、詩人のデボルド=ヴァルモールのみとなっている。しかも、19世紀当時の女性作家たちが、サンドを筆頭に「ブルーストッキング (bas-bleu)」と呼ばれて男性作家の批判の対象となったのとは対照的に、デボルド=ヴァルモールは彼らにとって例外的な女性であった。例えば、詩人のヴィニーは彼女を「我々の時代で最も偉大な才能ある女性」とみなし、民衆詩人ベランジェは、彼女に宛てた手紙の中で「繊細な感受性があなたの作品を特徴づけ、あなたの全ての言葉の中に表れている」と彼女の詩を絶賛し、ユゴーにとって彼女は「詩^{ポエジー}そのもの」であった¹。さらに批評家サント=ブーヴはマルスリーヌの良き理解者として知られ、彼女と親しくつきあい、彼女の死後、その伝記と書簡を刊行するほどであった²。女嫌いで有名なボードレールでさえ、デボルド=ヴァルモールに関しては「偉大な詩人³」とみなして、一定の評価を与えている。その他にも彼女は、ヴェルレーヌの選集『呪われた詩人たち』(*Poètes maudits*) の中に収められた唯一の女性詩人であり、アラゴ

* 大阪府立大学大学院人間社会学研究科人間科学専攻。

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Mme Desbordes-Valmore. 1842 », dans *Portraits contemporains*, édition établie, préfacée et annotée par Michel Brix, PUPS, Paris, 2008, p.546.

² Sainte-Beuve, *Madame Desbordes-Valmore : sa vie et sa correspondance*, Lévy frères, Paris, 1870. サント=ブーヴはマルスリーヌと親しかったばかりではなく、一時期、彼女の娘オンディーヌとの結婚を考えるほどであった (Cf. Francis Ambrière, *Le siècle des Valmore. Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, Seuil, Paris, 1987, t.II, pp.126-137)。

³ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Classiques Garnier, Paris, 1990, p.744.

ンやエリュアールなど多くの男性詩人の称賛の的になっている⁴。

このように、デボルド=ヴァルモールは詩人として知られているが、彼女は詩の他に小説や子ども向けのコントも手がけている。本稿では、これまであまり取り上げられてこなかった彼女の小説に焦点を当ててみたい。とりわけ 1833 年に出版した『ある画家のアトリエ』(*L'Atelier d'un peintre*) は、「マルスリーヌの小説の中で最高作⁵」とみなされている。この小説では新古典主義の画家アンヌ=ルイ・ジロデと同期の画家のアトリエが舞台となり、女性画家が物語の主人公となっている。その副題が「私生活情景」(*Scènes de la vie privée*) であることから、作者がバルザックを意識してこの小説を書いたことは明らかである。というのも、バルザックは 1830 年に『ラ・ヴェンデッタ』(*La Vendetta*)、『不身持ちの危険』(*Les Dangers de l'inconduite*)、『ソーの舞踏会』(*Le Bal de Sceaux*)、『栄光と不幸』(*Gloire et malheur*)、『貞淑な妻』(*La Femme vertueuse*)、『家庭の平和』(*La Paix du ménage*) の 6 つの短篇をまとめて、まさに『私生活情景』(*Scènes de la vie privée*) というタイトルの著作を刊行していたからだ。その中でもとりわけ、巻頭を飾る『ラ・ヴェンデッタ』は画家のアトリエが物語の主要な舞台となり、女性画家ジネヴラが登場している。また、後に『毬打つ猫の店』(*La Maison du chat-qui-pelote*) (1830)となる『栄光と不幸』や、1831 年に出版された『知られざる傑作』(*Le Chef-d'œuvre inconnu*) には画家が主要人物として登場している。したがって、本稿ではデボルド=ヴァルモールの『ある画家のアトリエ』を『ラ・ヴェンデッタ』を中心とする画家を扱ったバルザックの同時期の作品と比較することで、女性作家の描くアトリエとその芸術家像（とりわけ女性画家像）を検証していきたい。

作品分析に入る前に、マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールの生涯、および彼女とバルザックとの関係に簡単に触れておきたい⁶。マルスリーヌは 1786 年にフランス地方のドゥエで生まれた（本名：Marceline-Félicité-Joseph Desbordes）。父親のフェリックスは貴族の紋章や教会の装飾品に携わる絵師の親方(*maître peintre*)であ

⁴ 1896 年にはロベール・ド・モンテスキュー伯爵によってマルスリーヌの故郷ドゥエに彼女の像が建立され、7月13日に盛大な式典が行われた。政府の代表としてアナトール・フランスがこの式典を仕切り、カチュール・マンデス、モーリス・パレス、サラ・ベルナルなど著名人が列席した。

⁵ Marc Bertrand, *Postface de L'Atelier d'un peintre*, Miroirs Éditions, Lille, 1992, p.452.

⁶ デボルド=ヴァルモールの生涯については、主に Francis Ambrière の著作（注 2）を参照した。

ったが、フランス革命の勃発によって仕事がなくなり、しかも彼が手がけていた事業の失敗によって、1790年に破産の憂き目に逢う。それ以降、デボルド一家は貧窮生活に苦しむことになる。しかし、彼女にとってドゥエで過ごした10年間は、「幸福な子ども時代」として心に刻まれ、彼女は一生涯、故郷へのノスタルジーを抱くことになる。マルスリーヌは生活費を稼ぐために、11歳で女優としてリールの劇場の舞台に上がる。その後、ロッシュフォールやボルドーの劇場を転々とした後、母親に連れられて裕福な親戚のいるカリブ海のグアドループ島に向かうが、現地に着く頃には、黒人奴隷の反乱で親戚のプランテーションは壊滅していた。その上、母親が黄熱病で死亡するという悲劇に見舞われる。16歳のマルスリーヌは彼女の運命に同情した人々に助けられて軍艦に乗船し、船での黄熱病の流行や嵐などにも耐え、ダンケルクを経由して1802年9月末に家族のいるリールに戻る。

再び女優業に復帰した彼女は1804年にパリのオペラ=コミック座で女優、オペラ歌手として人気を博す。女優業のかたわら詩作を始め⁷、1807年にロマンス〔甘美な旋律の短くて素朴な声楽曲〕「手紙」(*Le Billet*)を初出版する。1813年からは*Keepsake*と呼ばれる豪華装飾本にロマンスやエレジー〔哀調を帯びた詩〕を寄稿するようになり、1818年にそれらをまとめた詩集『エレジー、聖母マリアとロマンス』(*Élégies, Marie et Romances*)を刊行する。女優業においてはこの頃、当時の人気女優、マルス嬢やジョルジュとも親交を持つようになっている。その間、何人かの男性と恋愛して2人の子どもを設けるが、2人とも幼くして亡くなっている。1817年には役者仲間で7歳年下のプロスペル・ヴァルモールと結婚するが、彼との間に出来た最初の娘も生後まもなく失ってしまう。

マルスリーヌは生涯において6人の子どもを産むが、そのうち4人は幼くして亡

⁷ マルスリーヌはサント=プーズに宛てた手紙の中で、詩作を始めた理由を次のように説明している。「20歳の時、深い苦しみのために私は歌を断念せざるを得なくなりました。というのも私は自分の声に涙してしまうようになったからです。しかし音楽が私の病んだ頭の中でぐるぐる回り、知らぬ間にいつも同じ拍子が私の考えを刻んでいたのです。この熱に浮かされた音から解放されるために、それを書き留めざるを得なくなりました。それが人の言うところの、エレジーだったのです」(Cité par Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : Une femme poète. Les Silences dans la Voix », in *Actes du colloque Marceline Desbordes-Valmore et son temps* (26 avril 1986), *Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Douai*, 5^e série, 1986, p.85)。マルスリーヌの言う「深い苦しみ」とは、フランシス・アンブリエールによれば、恋人レイ・ラクールに棄てられたばかりか、彼の子を身ごもっていることに気づいたことを指している。彼女はその後、オペラ=コミック座をやめ、家族のいるルーアンに戻る (Francis Ambrière, *op.cit.*, t.I, p.143)。

くなり、母親より長生きしたのは息子のイポリットのみであった。それゆえ、彼女がしばしば「*Mater Dolorosa* (悲しみの聖母)⁸」に喩えられるのも不思議ではない。彼女の叔父コンスタン・デボルドが描いた彼女の肖像画(図1)では、フェネロンの『テレマックの冒険』を机の上に載せ、眼を天に向けて瞑想に耽っているマルスリーヌの姿が描かれている。それはラファエロが描く殉教者、聖セシリア⁹(図2)を彷彿とさせるポーズで、マドレーヌ・ファルジョーの言葉を借りれば、彼女に運命づけられた「苦悩の神秘主義¹⁰」を予告するものであった。

ヴァルモール夫妻は結婚後もブリュッセルからパリ、リヨンと劇場を転々とする。凡庸な役者であった夫の稼ぎは少なく、マルスリーヌは詩集の売上げや国王からの年金で生計を立て、一生涯、放浪と貧困の生活を余儀なくされる。一家が1819年にパリに移住した時、叔父の画家コンスタン・デボルドのアトリエでマルスリーヌは作家のアンリ・ド・ラトゥシュ(本名:Hyacinthe-Joseph-Alexandre Thabaud de Latouche)



図1 コンスタン・デボルド
《マルスリーヌ・デボルドの肖像画》



図2 ラファエロ
《聖セシリアの恍惚》(1516-17)

と会う。ラトゥシュの助力で1820年に第2詩集『デボルド=ヴァルモール夫人の詩集』(*Poésies de Mme Desbordes-Valmore*)を出版し、この作品によって詩人としての彼女の名声が確立する。ラトゥシュとはその後、恋仲となり、1821年に生まれた娘のオンディエーヌ(本名 Marceline-Junie

⁸ 例えばサント=ブーヴはデボルド=ヴァルモールを « la Mater dolorosa de la poésie » と呼んでいる (Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, p.542)。

⁹ 聖セシリアは3世紀のローマの名門の出の熱心なキリスト教徒で、貞潔の誓いを立てていた。異教徒のヴァレリアヌスと結婚させられるが貞潔を守り、むしろ夫とその弟を信仰に導いた。兄弟は迫害にあつて命を落とし、セシリアも殉教した。その際、剣で首を斬られてもなお3日間生き続けたという。音楽の守護聖としても有名である。(オットー・ヴィマー『図説 聖人事典』藤代幸一訳、八坂書房、東京、2011年参照)

¹⁰ Madeleine Fargeaud, « Autour de Balzac et de Marceline Desbordes-Valmore », in *Revue des Sciences humaines*, 1956, p.173.

Hyacinthe) は彼の娘だと一般に考えられている。マルスリーヌは 1823 年からは女優をやめて、子育てと詩の制作に没頭するようになり、詩集を次々に出版する。1833 年にはアレクサンドル・デュマの序文を付した詩集『涙』(*Les Pleurs*)と小説『ある画家のアトリエ』を出版している。その後も引き続き詩集や小説、子ども向きのコントを刊行しているが、1857 年、71 歳の時に癌に侵され、2 年間の闘病生活を送った後に 1859 年、73 歳で亡くなっている (図 3、4)。



図3 晩年のマルスリーヌ
(ナダール撮影)



図4 死の床のマルスリーヌ
(ナダール撮影)

デボルド
=ヴァルモ
ールとバル
ザックの関
係は¹¹、彼
女が 1833
年 10 月に
詩集『涙』

をバルザックに献

呈したことから始まる¹²。実際に二人が出会ったのは同年 11 月初旬だとされているが¹³、それまでに二人の共通の友人ラトゥシュや、ドゥエの新聞記者サミュエル=アンリ・ベルトー、彫刻家でマルスリーヌの従兄テオフィル・ブラを通じて互いの作品をすでに知っていた。それ以来、生涯にわたって二人は真の友情で結ばれることになる。とりわけ、1834 年 4 月末に彼女に宛てた手紙の一節「私たちは同じ国、涙と不幸の国の住人です¹⁴」

¹¹ バルザックとデボルド=ヴァルモールとの関係については、前掲の Madeleine Fargeaud の論文を参照した。

¹² マルスリーヌは「*vir nobilis* (心ある男性) バルザック氏へ。私はあなたのおかげで、あなたのためにこのラテン語の 2 語を学びました。マルスリーヌ・ヴァルモール、1833 年 10 月 1 日」という献辞をつけて詩集『涙』をバルザックに献呈している。*vir nobilis* というラテン語は 1833 年 1 月にバルザックが出版した『ルイ・ランベール』(*Louis Lambert*) に出てくる言葉で、マルスリーヌがこの作品を読んだことを示している。

¹³ 1833 年 11 月末には、カッシーニ通りの自宅に静養に来よう勧めるバルザックの招待に応え、マルスリーヌは娘オンディエヌを連れて 2 日間彼の家に滞在した(Cf. Francis Ambrière, *op.cit.*, t.I, p.453)。

¹⁴ Balzac, *Correspondance*, Pléiade (Gallimard), t.I, Paris, 2006, p.953.

一は、バルザックのマルスリーヌへの深い共感を物語っている。彼は1834年9月にドゥエを舞台にした『絶対の探求』(*La Recherche de l'Absolu*)を出版する。フランドル地方を一度も訪れたことのなかった彼にとって、マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールはフランドルに関する貴重な情報源の一人であった。バルザックはさらに1836年に『フランドルのイエス=キリスト』(*Jésus-Christ en Flandre*)を出版し、1845年のフルヌ版『人間喜劇』にこの作品を収めた時、マルスリーヌに宛てた次のような献辞を作品冒頭に掲載している。

マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールへ
フランドルの娘、その現代の栄光の一人であるあなたに捧げる。
フランドル人たちの素朴な伝統を。

ド・バルザック

実際、マルスリーヌにとって、フランドルの農民たちの素朴な信仰を描いたこの小説が『人間喜劇』の中でも一番のお気に入りであった。また、1840年にラトゥシュの元愛人ルイズ・ブルニオ（通称ブリュニョル夫人）がバルザックのパッシーの家の家政婦となったのは、マルスリーヌの紹介によるものであった。後に繰り広げられるブリュニョル夫人とバルザックの愛憎関係は周知の通りである。バルザックの晩年には、ハンスカ夫人宛ての手紙（1846年6月28日付）の中で、『従妹ベット』(*La Cousine Bette*) (1847)の主人公のモデルの一人としてヴァルモール夫人が挙げられている¹⁵。そして1848年9月に彼がハンスカ夫人に会いにウクライナ地方ヴィエルツィョヴニアに向けて出発する直前に書いた手紙が、マルスリーヌに宛てた最後の手紙となる。彼女は彼の死後、その手紙の下に「バルザックの最後の貴重な手紙」と書いて大切に保管した。

以上のように、バルザックが死ぬまで二人は親密な関係であった。ではまず、バルザックの『ラ・ヴェンデッタ』で描かれるアトリエについて、見ていくことにしよう。

¹⁵ 『従妹ベット』にこれから取りかかるつもりです。それは恐ろしい小説で、というのも主人公は私の母、ヴァルモール夫人と君のロザリー叔母さんを混ぜ合わせたものになるでしょうか（Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, t.2, Bouquins (Robert Laffont), Paris, 1990, p.232)。ベットとマルスリーヌとの共通点に関しては、Anne-Marie Meininger, Introduction de *La Cousine Bette*, Pléiade (Gallimard), t.VII, Paris, 1977, pp.24-26、Francis Ambrière, *op.cit.*, t.II, p.162を参照のこと。

1. 『ラ・ヴェンデッタ』におけるアトリエ

物語は1800年10月末、コルシカ人のバルトロメオ・ディ・ピオンボが妻と幼い娘ジネヴラを連れてチュイルリー宮のナポレオンに面会を求める場面から始まる。彼はコルシカで宿敵ポルタ家にヴェンデッタ（復讐）を行い、パリに逃れて同郷のナポレオンに庇護を求めにきたのだった。アレクサンドラ・ウェットローファーが指摘しているように¹⁶、チュイルリー宮は当時、ルーヴル宮の入り口で、ルーヴルは言うまでもなく元王宮であり、当時はナポレオンの公邸で、歴史的に政治権力の本拠地であった。それと同時にルーヴルは、17世紀にルイ14世によって創設された王立絵画彫刻アカデミーの本拠地でもあり、1737年からはルーヴルの「正方形の間 (Salon carré)」で定期的に美術展（サロン）が開催されるようになった。さらに17世紀初頭のアンリ4世の時代からすでに、優れた画家・彫刻家たちがルーヴルの一面に住居を構えてアトリエを持つことが許され、彼らは「名士 (Illustres)」と呼ばれていた¹⁷。こうした伝統は1806年、ナポレオンがルーヴルから芸術家たちを追い出すまで続き、17世紀の古典主義の画家ニコラ・プッサンやジョルジュ・ド・ラ・トゥール、18世紀ロココ時代のブーシェ、シャルダン、グルーズ、フラゴナール、18世紀末の新古典主義のダヴィッドやジロデ、グロ、プリュードンなど著名な画家たちがルーヴルの住人であった¹⁸。このように、ルーヴルは美術史の上でも、権威あるアカデミーに属する画家・彫刻家たちの拠点であった。

王立アカデミーは設立当初、女性を排除せず、17世紀末には5人の女性画家を受け入れていたが、1706年に女性会員を締め出すようになる¹⁹。18世紀になると、優れた技術を持つ肖像画家として高く評価されたアデライド・ラビーユ=ギアールや、

¹⁶ Alexandra K. Wettlaufer, *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Ohio State University Press, Columbus, 2011, p.81.

¹⁷ Cf. Jean Galard, « Histoire du palais et du musée », dans *Promenades au Louvre en compagnie d'écrivains, d'artistes et de critiques d'art*, Bouquins (Robert Laffont), Paris, 2010, p.32.

¹⁸ *Ibid.*, pp.41-43.

¹⁹ アカデミーにおける女性会員に関しては、ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック『女・アート・イデオロギー フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』、萩原弘子訳、新水社、東京、1992年、49-59頁を参照した。

「マリー・アントワネットの肖像画家」として有名なエリザベト＝ルイーゼ・ヴィージェールブランの登場によって、アカデミーも彼女たちを会員として受け入れざるを得なくなり、女性は4人までという制限をつけて選出されるようになる。しかし、フランス革命の勃発後、1790年に王立アカデミーが廃止されると、「再建されたアカデミーから女は全面的に排除され、19世紀のほぼ全期間を通して、女性は主要な芸術機構であるアンスティチュ・デ・ザールから締め出され²⁰」た。しかも、アカデミー絵画の序列〔神話や聖書などを題材に取った歴史画を頂点とし、その下に肖像画、戦争画、静物画・動物画、風景画、風俗画と続く〕の最高位にある「歴史画」を描くには、男性の裸体モデルを用いた素描研究が必須であった—それゆえ、図5のような男の裸体のデッサンが



図5 アンヌ＝ルイ・ジロデ
《座って頭を横に向けている
男のアカデミー》

「アカデミー」と呼ばれていた—が、女性にはそれが禁じられていた。女性は肖像画や静物画、風俗画など下位のジャンルを手がけるしかなかったのだ。したがって、『ラ・ヴェンデッタ』の冒頭場面では、ナポレオンと美術アカデミーという政治と芸術の「父権制の象徴」が力を振るう公的空間としてのルーヴルが背景となっていた。

この冒頭場面は言わば前置きで、物語が本格的に展開するのは15年後の1815年、パリのセルヴァンのアトリエにおいてである。若い娘たちのための彼の画塾が評判を取った理由としてバルザックが強調しているのは、まず、セルヴァンの「品行方正さ(mœurs pures)」と、「(母親たちの)信頼に値しようとする彼の配慮」であり、「金持ちまたは尊敬のできる家柄の娘たちだけを生徒にした」ことである²¹。ここでは男の弟子のためのアトリエとは違い、絵の技量や教え方よりもその品行や風紀が師匠の画家を評価する一番の条件となっている。しかも、バルザックは続けて次のように言っている。

彼は芸術家志望の娘たちを弟子にすることすら断っていた。彼女たちにはそれなし

²⁰ 同上書、59頁。

²¹ Balzac, *La Vendetta*, Pléiade (Gallimard), Paris, t.I, 1976, p.1040.

には絵画的な才能など不可能な、特定の教育を施す必要があったであろうから²²。

この「特定の教育」とは言うまでもなく、男の裸体モデルを用いたデッサンの勉強を意味している。結婚前の良家の娘が男の裸体を見ることなど、もつての他であったのだ。実際、この当時、多くの画家が女性専用のアトリエを持っていた。例えば、ラ・ペ通りにアトリエを構えたジロデはその管理をロベール夫人という女性に託したが、彼女は「用心深い母親であり、彼女に任された若い娘たちの純真さ(candeur)を尊重する²³」女性とみなされていた。バルザックはセルヴァンのアトリエの果たす役割を、次のように説明している。

セルヴァンの所で絵の勉強をした若い娘は要するに、美術館の絵を判断したり、肖像画を見事に描いたり、絵の模写や風俗画を描いたりすることができると思われていた。このように、この芸術家は貴族階級のあらゆる要望を満たしていた²⁴。

19世紀フランスにおいて裕福な家の女性たちは、あくまでもアマチュアの絵描きであり、小さなサイズの絵を描いて、しばしばアルバムにまとめて私的な空間で披露するに過ぎず、芸術的な尺度で評価されることはなかった²⁵。セルヴァンのアトリエはこうした女性たちが嗜む芸事(art d'agrément)の場として機能していた。それゆえ彼のアトリエは、公的空間で活躍する画家たちの拠点ルーヴルとコントラストを成すものであった。

建物の屋根裏全体を占め、並外れて広いセルヴァンのアトリエは、次のように描写されている。

この一種のギャラリーは、枠の入ったガラス窓から差し込む大量の光に照らしだされていた。[...] 小さなストーヴと大きな煙突—煙突は屋根の高い部分に達する前に恐ろしいジグザクを描いている—が、間違いなくこのアトリエの飾りとなっていた。壁の周りに棚板が巡らされ、その上には雑多に並べられ、そのほとんどが黄金の埃をかぶっている石膏像が載っていた。この棚の下のあちらこちらで、釘にかけられたニオベ像の頭部が苦しみのポーズを見せたり、ヴィーナス像が微笑んだりしてい

²² *Ibid.* 下線引用者。本稿での引用文における下線はすべて引用者によるものである。

²³ François-Louis Bruel, « Girodet et les Dames Robert », in *Bulletin de la Société de l'art français*, 1912, p.84.

²⁴ Balzac, *La Vendetta*, p.1041.

²⁵ Cf. Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991, p.258.

た [...]。要するに、絵やデッサン、人体模型やカンバスのない額縁、額縁のないカンバスがこの乱雑な部屋に、装飾とむき出し、貧困と富、心配りと投げやりの奇妙な混合によって特徴づけられるアトリエの様相を完全に与えていた²⁶。



図6 オラース・ヴェルネ
《アトリエ》(1820-21)

このセルヴァンのアトリエのモデルとしてアンヌ=マリ・メナンジエやフランソワーズ・ピット=リヴェルは、1822年のサロンに出展されたオラース・ヴェルネの《アトリエ》(図6)を挙げている²⁷。確かに「小さなストーヴ」と屋根まで達するジグザグの煙突はヴェルネの絵に描かれ、アトリエの雑多なイメージはセルヴァンのアトリエと共通している。

しかしながら、ヴェルネのアトリエには壁に巡らされた棚は存在せず、それに代わってヴァイオリンや馬の鞍、兜が壁にかけられている。絵の中央で左手にパレットを持ち、右手に剣を握ってフェンシングをしているのがオラース・ヴェルネと彼の弟子デューで、背中を向けて煙草を吸っている方がヴェルネである。画面前景には猿や鹿、猟犬、後景には大きな白馬が繋がれていて、動物の匂いと喧騒が鑑賞者にも伝わってくるようだ。しかし、セルヴァンのアトリエにあるニオベ像やヴィーナス像など、画家のアトリエにつきものの伝統的な石膏像はヴェルネのアトリエには見当たらない。

ニナ=マリア・アタナソグル=カルミアが指摘しているように²⁸、ヴェルネの《アトリエ》に描かれている人物は、元従軍画家のヴェルネをはじめとして、その大多数がナポレオン軍の元兵士であった。そこに描かれた小道具(フェンシングの剣、ボクシングのグラブ、太鼓、トランペット、羽飾り付きの軍帽、馬の鞍など)すべてが好戦的な様相を呈している。それはバルザックが描く女性のアトリエとは異質のもので、むしろ、アドリエヌ・グランピエール=ドヴェルジーの《アベル・ド・

²⁶ Balzac, *La Vendetta*, pp.1041-1042.

²⁷ Anne-Marie Meininger, Introduction de *La Vendetta*, Pléiade (Gallimard), t. I, Paris, 1976, p.1025; Françoise Pitt-Rivers, *Balzac et l'art*, Chêne, 1993, p.56.

²⁸ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, « *Imago Belli* : Horace Vernet's *L'Atelier* as an Image of Radical Militarism under the Restoration », in *The Art Bulletin* 68-2, 1986.

ピュジョルのアトリエ》(図7)の方がセルヴァンのアトリエのモデルに相応しいように思える。



図7 アドリエンヌ・グランピール＝ドヴェルジー
《アベル・ド・ピュジョルのアトリエ》(1822)

アベル・ド・ピュジョルはダヴィッドの弟子で、この絵は彼の女弟子で後に妻となるアドリエンヌがそのアトリエ風景を描いたものである。中央に座って女生徒の絵を批評しているのがピュジョルである。広い屋根裏部屋のアトリエは、まさに「ガラス窓から差し込む大量の光」に照らし出され、

ストーヴと、天井に伸びるジグザク状の煙突を備えている。さらに壁の周りの

棚には石膏像がずらりと並び、部屋の奥にはヴィーナス像が配置されている。

ピュジョルのアトリエは、セルヴァンの「乱雑な部屋」というよりはむしろ、整然としたイメージを醸し出している。しかし、前景の絵具箱から絵具を取りだそうと身を屈めている女性など、女性たちの生き生きとした動きを捉えたこの絵は、セルヴァンの画塾に集う娘たちを彷彿とさせる。さらに好奇心に駆られて外を眺める窓際の女性は、壁の穴から隣の部屋の眠れる青年を覗き見るジネヴラの姿に重なる。しかも、壁際の棚の上の男のトルソーは、慎み深く後ろ向きに置かれ、女のモデルもヌードではなく上品な服をまとっている。こうした環境のアトリエならば、良家の母親たちも娘を喜んで送り出したであろう。さらに、壁に掛っている3つの油絵はすべてピュジョルの絵で、「ピュジョルが膝に抱えている—それによって彼の支配下にある—デッサンを除いては、女性たち自身の絵はどれも[鑑賞者には]見えない²⁹」。あたかも一群の娘たちを統制するかのように中央に位置するピュジョルを描いたこの絵には、彼の父権的な権威が刻印されている。

一方、オラース・ヴェルネの《アトリエ》では、弟子のルデューと師匠のヴェルネとの間には、上下関係は見られず、ロマン主義的な平等と連帯の精神が画面に漲っている。こうした観点からも、貴族階級やブルジョワ階級の保守的な道徳観を満

²⁹ Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, p.48.

足させるセルヴァンのアトリエのモデルとしては、《アベル・ド・ピュジョルのアトリエ》の方が適していると言えよう。バルザックの小説ではセルヴァンのアトリエは言わば、父権的な空間のメタファーであり、アトリエの枠を越えて隣の部屋を覗き見たジネヴラは、「父」の掟を破ったとみなされたのである³⁰。

次章ではマルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールの『ある画家のアトリエ』で描かれるアトリエについて見ていくことにしよう。

2. 『ある画家のアトリエ』におけるアトリエ

まず簡単に、この小説の粗筋を述べておきたい。物語の舞台は1805年頃³¹のパリで、主人公はフランドル出身のオンディーヌという若い娘で、両親をすでに亡くし、パリに住む叔父の画家コンスタン・レオナルの元で画家修業の身である。叔父のレオナルはヴァンドーム広場近くの廃墟となった元カプチン会女子修道院の地下にアトリエを構えている。彼はとりわけラファエロを崇拜し、ルーヴル美術館でラファエロの聖セシリアの絵³²（図2）の模写に力を入れていた。レオナルのアトリエの真上にはジロデのアトリエがあり、彼にとってジロデは尊敬する画家であった³³。レオナルのアトリエには同郷の者や彼の弟子たちが集っていたが、ダヴィ

³⁰ 詳細は拙論「バルザックとジロデ」、『日仏美術学会会報』、No.29、2009年を参照のこと。

³¹ Marc Bertrand は1805-06年頃と推察しているが（*op.cit.*, p.463）、Stephan Bann は1809-10年頃としている（« The studio as a scene of emulation : Marceline Desbordes-Valmore's *L'Atelier d'un peintre* », in *French Studies* 61, No. 1, 2007, p.33）。ただし、実際には1805年～25年までの20年間の出来事が凝縮されていると考えられる。

³² 現在、ポーロニャ国立絵画館にあるラファエロの《聖セシリアの恍惚》は、この当時、イタリアに侵攻したナポレオン軍によって接收され、ルーヴル美術館に収容されていた。デボルド=ヴァルモールは「聖セシリア」というタイトルの章を設けているほど、この絵を特別視している。この章では、レオナルがルーヴルでこの絵を模写しているところにナポレオンが訪れ、模写の絵を欲しがすが、レオナルが拒否し、それに腹を立てたナポレオンがこの絵をルーヴルから引き上げる、というエピソードが物語られている。それほど《聖セシリア》に愛着を覚えていたレオナルだが、最後はお金に困って模写の絵を手放さざるを得なくなる。その絵がアトリエから姿を消した時、「聖セシリア」に喩えられるオンディーヌも死ぬ。そこには絵画と人物の運命との照応関係が見いだせる。それはバルザックの『毬打つ猫の店』でオーギュスチーナの肖像画が粉々に引き裂かれた時、絵のモデルのオーギュスチーナも死ぬ、という物語の結末を連想させるものである。

³³ 実際にジロデは1799年に、大革命による教会の国有化に伴い、廃墟となった元カプチン会女

ッドの弟子でローマ賞を獲得したアベルが絵の修業を終え、ローマから帰ってくる。そのアベルと一緒に連れ帰ったのがドイツ人のヨリック・エンゲルマンであった。ヨリックは金持ちの才能ある画家で、オンディーヌは彼に密かに恋してしまう。しかし、彼はカミーユという不実な女性への報われない愛に苦しんでいて、オンディーヌの気持ちには気づかない。オンディーヌの初恋は破れ、彼女は憔悴のあまり死んでしまう。ヨリックは最後に本当に愛していたのはオンディーヌだったと気づき、叔父のレオナルに彼女との結婚の許しを乞うが、時はすでに遅く、彼女が亡くなった後であった。ヨリックはオンディーヌの葬式の後、ピストル自殺を遂げる、という悲劇的な結末となっている。

この小説は一般にモデル小説とみなされ、オンディーヌは作者のマルスリーヌ自身、レオナルはマルスリーヌの叔父コンスタン・デボルドであるとされている。コンスタンは確かにジロデと交流があり、小説の舞台設定と同時期に同じ場所にアトリエを持ち、彼のアトリエは弟子や同郷の者の溜まり場となっていた。コンスタンは1806年から27年までサロンに作品を出展したが、あまり評価されず、常に貧困に苦しんでいた。こうした状況も作中のレオナルと重なる。また、アベルは先に言及したアベル・ド・ピュジョル（フランドル地方ヴァランシエンヌ出身）のことで、物語の中で語られるアベルのエピソード—私生児として生まれ、生活に苦勞するが後に貴族の父に認知される—は現実のアベル・ド・ピュジョルに起こったことであった。ヨリック・エンゲルマンはマルスリーヌの恋人で、1821年に生まれたオンディーヌの実の父親とされるアンリ・ド・ラトゥシュが投影されている。マルスリーヌがラトゥシュと初めて出会ったのが叔父のアトリエであったこと、そして詩の領域でラトゥシュがマルスリーヌに対して果たした指導者の役割を絵画の領域に置き換えたのが、ヨリックとオンディーヌとの関係であること、ヨリックがアンドレ・シェニエの詩集 [フランス革命で夭折したシェニエを発掘し、その詩集を出版して彼の名を広めたのがラトゥシュであった] を愛読しているなど、様々な点でヨリックとラトゥシュには共通項が見いだせる³⁴。さらにレオナルのアトリエに出入りする、画才に恵まれ

子修道院を借りてアトリエとしていた。『ある画家のアトリエ』では、ジロデはその名前が言及されるだけで、一度も姿を現わさない。しかし、レオナルに絵の模写を注文するなど、金銭面での彼の恩人として描かれているばかりか、彼の絵画《大洪水の情景》が小説の中で大きく取り上げられるなど、様々な点でジロデの果たす役割は大きい。

³⁴ ヨリックとラトゥシュの共通点の詳細、および作者がドイツ人の名前にした理由については、

た 12 歳の早熟な少年ポールは、1820 年代に画家として華々しい成功を収めたポール・ドラロシュのことだとされている。

その他にもオンディーヌの二人の姉ウジェニーとセシルはマルスリーヌの実在の姉二人の名前と重なるなど、この小説には自伝的要素が多分に反映されている。それゆえ、1833 年の初版以来、再版の機会がなかったこの小説を 1922 年に出版したボワイエ・ダジャンなどは、全くの自伝小説とみなし、オンディーヌとドイツ人ヨリックとの関係は、「マルスリーヌの真の記憶とは全く関係のない、オンディーヌのあり得ない物語³⁵」だと考えて、ヨリックに絡む章（最後のオンディーヌの死も含む）をすべて削除した。タイトルも『マルスリーヌの青春時代、または、ある画家のアトリエ』（*La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*）に変えて出版するほどであった。しかし、彼が削除した章には「絵のレッスン」（*La leçon de peinture*）や「モデル」（*Le modèle*）など、絵画に関する章が含まれていた。それはマルスリーヌの芸術論、とりわけ女性の芸術家像と深く関わっている。詩人のアラゴンがこの作品を「偉大な絵画小説³⁶」と呼んでいるように、『ある画家のアトリエ』を自伝として読むのではなく、むしろ芸術小説の側面から検証する必要があるだろう。

レオナルドのアトリエは、次のように描写されている。

アトリエは飾りも余分な家具もなく、デッサンの紙挟みや石膏像、画架や人物模型で部屋が一杯になるにつれて拡大されることはなかった。少し湿った壁は 2、3 年ごとに灰色の分厚いペンキで塗り替えられ、大気の圧倒的な冷気によってあちこち濃淡がついていたが、唯一の贅沢としてラファエロの肖像画とレオナルド氏の母親の肖像画がそこに掛けられていた。[...] さらに手の模型やメルクリウスの羽のある足、実物大に型取りした子どもの腕、骸骨の頭、蝶の入った額縁があった³⁷。

Marc Bertrand, *op.cit.*, pp.466-470 を参照のこと。

³⁵ A.-J. Boyer d'Agén, Préface de *La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*, Éditions de la Nouvelle Revue française, Paris, 1922, p.XVII.

³⁶ Aragon, Introduction à *L'Atelier d'un peintre* en feuilleton dans *Lettres françaises*, 1949, cité par Marc Bertrand, *op.cit.*, p.455. アラゴンは 1949 年に『ある画家のアトリエ』を雑誌 *Lettres françaises* に連載記事として載せたが、テキストの一部を省略した。ジョルジュ・ドタン（後書き：マルク・ベルトラン）による 1992 年版で初めて全テキストが掲載された。

³⁷ Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Texte établi par Georges Dottin. Postface de Marc Bertrand, Miroirs, Lille, 1992, p.24. なお、本稿における『ある画家のアトリエ』からの引用は全てこの版によるもので、以後、本文中に頁数のみを記す。

この狭い空間に弟子たちがひしめき合うレオナルドのアトリエは、ヴェルネの広々としたアトリエよりも、むしろジャン＝アンリ・クレスの《ダヴィッドのアトリエ》(図8)を彷彿とさせる。ダヴィッドのアトリエには複数の画架が立てかけられ、立錫の余地のないほど弟子たちで溢れ、画面右端には石膏像がぎっしり積まれている。



図8 ジャン＝アンリ・クレス
《ダヴィッドのアトリエ》(1804)

アレクサンドラ・ウェットローファーはこの絵を次のように分析している。

このエネルギッシュな描写には、男ばかりのアトリエのホモソーシャル³⁸な原動力が明らかに見て取れる。そこでは弟子たちはヌードモデルやモデルを描いたデッサンを互いに眺めている。その上、男のヌード像は古典的な彫像や画面上部に掛っている油絵にも反映されている。多くのイーゼルの上に描かれた実質的に同じイメージの反復は、共有された、または共通のヴィジョンを証明するものである。ダヴィッドがシルクハットを被ったまま、最前列で弟子のスケッチを直しているように、彼もこの画家たちの世代の構成員の一人であることは明白だ³⁹。

師匠も含めてアトリエの画家全員が同じヴィジョンを共有し、男同士の親密な連帯感⁴⁰で結ばれているアトリエの雰囲気は、レオナルドのアトリエにも見いだせる。

この慎ましい画塾では、金持ちは貧乏人と同様にお金を払わなかった。すなわち彼らは一文も払っていなかった。まさにそれによって、[アトリエには] 和合と平等の雰囲気が充満し、それが師匠に対する敬意に変わっていった。彼らは師匠の内に美し

³⁸ 「ホモソーシャル」は、イヴ・コゾフスキー・セジウィックの言葉で、ホモフォビア（同性愛嫌悪）とミソジニー（女性嫌悪）を基本的な特徴とする男性同士の擬似同性愛的な強い親愛・連帯関係を指す（詳細は、セジウィック著『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗、亀沢美由紀訳、名古屋大学出版会、名古屋、2001年を参照のこと）。

³⁹ Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, p.35.

⁴⁰ 特に、画面左端の男性二人の構図—左の男性がもう一方の男性を後ろから体を密着させて絵の指導をしている—は、男同士の親密な関係を浮き彫りにするものである。

い情熱、栄光のみを見ていた。これら全ての若い頭は彼と同様に栄光に燃え立っていた。この暗い世界の片隅で息づいていたのは、友情と無私無欲、熱狂のみであった！(36-37)。

すでに見たように、ヴェルネの《アトリエ》も同じく男同士の連帯と平等の精神が見られた。そこに漲る好戦的な雰囲気は、レオナールのアトリエにも引き継がれている。というのも、ポール少年がアトリエで戦争ごっこをしてアベルの上に飛び乗り、アベルがひっ



図9 ジャン=バプチスト・モーゼス
《自らの軍馬に涙するアラブ人》(1812)

くり返った様子を見て画家のモーゼスがインスピレーションを受け、「自らの軍馬の死

に涙を流すアラブ人」(387)のスケッチを描く場面があるからだ。モーゼスは実在の画家ジャン=バプチスト・モーゼスのことで、彼は1812年のサロンに《自らの軍馬に涙するアラブ人》(図9)を出展してセンセーションを引き起こした。それはナポレオンのエジプト遠征以来、流行したオリエンタリズムに関わるモチーフで、黒い軍馬はヴェルネの絵に描かれた白馬(ナポレオンの馬を連想させる)と対照を成している。

ところで、ヴェルネの《アトリエ》(図6)の画面奥の軍帽を被った男の胸像は、彼の祖父ジョゼフ・ヴェルネの像で、ジョゼフは18世紀の著名な風景画家であった。さらにその背後の壁にかかっているのは、ヴェルネの父カルルが描いた風景画である。したがって、この絵には祖父、父、息子という3世代の男の画家による芸術の継承が暗示されている。こうした構図はデボルド=ヴァルモールの小説にも見いだせ、年老いたレオナールと才能溢れる青年アベル、さらに12歳の早熟なポールという3世代の画家が登場している。それゆえステファン・バンが指摘しているように、この小説は、芸術における「父性と親子の関係⁴¹」をテーマにしているとみなすこともできよう。

バルザックの世界においても同じテーマが扱われ、『知られざる傑作』では画家

⁴¹ Stephen Bann, *op.cit.*, p.33.

の卵の若いブッサン、中年の円熟期に達したポルビュス、ポルビュスを凌ぐ技量の持ち主の老人、フレノフェールという3世代の画家が登場し、フレノフェールがブッサンたちに芸術の奥義を伝授する話となっている。フレノフェールが彼の「知られざる傑作」《カトリーヌ・レスコー》を二人の画家に見せる場面は、ジロデの弟子フランソワ＝ルイ・ドゥジュインヌの《ソンマリーヴァの前でピュグマリオンとガラテイアを描くジロデ》(図10)を連想させる。ジロデは、イタリア人の豪商で芸術愛好家のソンマリーヴァから注文を受けて《ピュグマリオンとガラテイア》(図11)を描く。彼がこの絵で実現したかったのは、光の中で大理石の彫像が生命を帯びて動き出す瞬間を描くことであった⁴²。フレノフェールも、絵の表象である「カトリーヌ・レスコー」が生命を帯び、光を浴びながら動き出す瞬間を思い描いている⁴³。ドゥジュインヌの描くジロデのアトリエでは、大きなキャンバスを前に絵筆を動かすジロデと、彼を眺める二人の男〔座っているのが注文主のソンマリーヴァで、立っているのがドゥジュインヌ自身〕の構図は、『知られざる傑作』のフレノフェール、ポルビュス、

ブッサンの3人にそのまま当てはまる。さらにジロデのアトリエ奥の片隅には、服を脱ごうとしている(または服を着る最中の)女のモデルが椅子に座っている。彼女は芸術創造に携わる男たちの親密な空間から完全に疎外

されている。それはまさに、フレノ



図10 フランソワ＝ルイ・ドゥジュインヌ
《ソンマリーヴァの前でピュグマリオン
とガラテイアを描くジロデ》(1821)



図11 アンヌ＝ルイ・ジロデ
《ピュグマリオンとガラテイア》
(1813-19)

⁴² ジロデの《ピュグマリオンとガラテイア》に関しては、Sylvain Bellenger, *Girodet 1767-1824*, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, Paris, 2005, pp.462-467 を参照のこと。

⁴³ フレノフェールは二人の画家に《カトリーヌ・レスコー》を見せる時、次のように言っている。「輪郭が背景から浮かび上がっているさまをとっくり味わって見てくれ。背中に手を回せるように思えないか? [...] それにこの髪の毛だが、光が髪全体に溢れてないだろうか? [...] 肉がびくびく動いている。彼女はまさに立ち上がろうとしている」(Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981, p.69)。

フェールのモデルとなったプッサンの恋人ジレットの姿を彷彿とさせる。

男の芸術家が自らの天分によって作品に命を吹き込むというピュグマリオン神話が席卷したロマン主義時代において、芸術創造—とりわけ絵画や彫刻のような造形芸術—は、男の領域とみなされていた。それゆえ、バルザックの絵画小説では女性モデルか、せいぜい絵の鑑賞者の役割しか演じていない。『ラ・ヴェンデッタ』のジネヴラもアマチュアの画家でしかなく、後に絵を売って生計を立てるようになったとはいえ、その絵は巨匠の絵の模写に過ぎなかった。

それに対して、デボルド=ヴァルモールの小説の主人公オンディーヌは、女性画家として異なる立場に立っていた。次章では、女性画家オンディーヌについて詳しく見ていくことにしよう。

3. 女性画家オンディーヌ

レオナルのアトリエにおけるオンディーヌについて、デボルド=ヴァルモールは次のように描写している。

叔父の弟子たちは、彼女のアトリエの兄弟であった。彼女は彼らの真ん中で絵画、調和と無垢以外のものは何も発散することなく、彼らを見つめ、彼らに微笑みかけていた。彼女は、周囲の物を映し出す清らかで自由な小川のように、気紛れで陽気なこれらの者たちの間にいつの間にか入り込んでいた。(54)

このように、オンディーヌはレオナルのホモソーシャルなアトリエにおいても、画家たちの「妹」として受け入れられ、彼らと同じ平等と連帯の精神を享受していた。叔父のレオナルは彼女の内に「才能のきらめき」が潜んでいることに気づき、彼女を「少しは有名な芸術家」(18)に育て上げようとしている。さらに「絵のレッスン」というタイトルの章では、オンディーヌの絵（子どもの棺の後に続く子どもたちの葬列を描いたもの）に関して、ヨリックが彼女に次のように指摘している。「あなたが描いたこの子どもの胸はあり得ません。この子はどうやって呼吸ができるのでしょうか。空間が欠けています」(318)。このセリフは、『知られざる傑作』で、フレノフェールがポルピュスの《エジプトのマリア》を批判して、「この腕と絵

の地の間には空気が感じられない。広がりとお行きが欠けている⁴⁴」という場面を彷彿とさせる。このようにオンディーヌは、アマチュアの画家としてではなく、批評に値する芸術家として遇されている。

しかしながら、オンディーヌは芸術の天分に恵まれたスタール夫人のコリヌやジョルジュ・サンドのコンシュエロのように、公の場で自らの才能を発揮することはない。またはサンドが批判されたように、ジェンダー規範に反して「男のように」振舞うこともない。「臆病 (timide)」「慎ましい (modeste)」「涙 (larmes)」「沈黙 (silence)」「服従 (soumission)」「苦しみ (souffrance)」「謙虚 (humilité)」といった言葉でしばしば形容されるオンディーヌはむしろ、父権的な価値観に基づく「女性性」を体現していた。

叔父のレオナルドは自分のアトリエの真上にジロデのアトリエがあることに意義を見いだして、オンディーヌに次のように言っている。

[ジロデのような天分に恵まれた人物の] 頭がその後光を振り払うと、そのきらめきが幾つか落ちてくる。エプロンを差し出してそれを受け取りなさい。女は落ち穂拾いにしか決してなれないだろうから。でも女のか弱い腕には愛らしい気品がある。その腕は折っているように見えるので、人はそれを大目に見るのだ。(31)

このセリフにある「落ち穂拾い (glaneuses)」という言葉は、この小説と同じ年に出版されたデボルド=ヴァルモールの詩集『涙』における「アルフォンス・ド・ラマルチーヌ氏に捧げる⁴⁵」というタイトルの 105 行の長詩の中に見いだせる。この詩は 1831 年にラマルチーヌが彼女に送った詩「デボルド=ヴァルモール夫人に捧げる⁴⁶」に対する返礼として書かれたものだ。

ラマルチーヌの詩では、まず「高いマスト」と「[三角帆を支える] 頑丈な帆桁」を備え、甲板には水夫を満載した大型船 (navire) が嵐を物ともせず、大海原を勝ち誇って進む様子が描写されている。そこには「逞しい (vigoureeses)」「種をまく (semer)」「帝国 (empire)」といった言葉が散りばめられ、この船は「男らしさ (virilité)」の象徴、ラマルチーヌをはじめとする「男の詩人」のメタファーとなっている。続き

⁴⁴ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, pp.46-47.

⁴⁵ *Les Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, t.I, pp.224-226.

⁴⁶ *Ibid.*, t.II, pp.818-820.

て、波がくるたびに水浸しとなり、沈没寸前の「小舟 (esquif)」と、その「みすばらしい帆 (une humble voile)」の下で嵐と戦う貧しい漁師一家の姿が語られ、その後「この哀れな小舟は、おおヴァルモールよ、汝の運命の姿だ」という詩句が続いている。彼女は波に翻弄される「小舟」、または「異国のパン屑を拾いながら町から町へと渡る」、「安住の地のない鳥」に喩えられている。この「パン屑を拾う」という箇所では「落ち穂拾いをする (glaner)」という動詞が使われている。ラマルチヌは女性詩人を「弱者」とみなし、その「涙」を詩にすることで栄光がもたらされ「苦痛」の慰めとなると、最後の詩句で彼女に勧めている。

こうしたデボルド=ヴァルモールに対する評価は、例外的なものではなく、当時の多くの男性詩人・作家が共有していた。例えば、サント=ブーヴは詩集『涙』の書評⁴⁷の中で、彼女を「本能的 (instinctif)」「愛情深い (tendre)」「泣きぬれる (éploré)」「涙もろく興奮しやすい (prompt à toutes les larmes et à tous les transports)」と形容し、「流派や技巧とは全く無縁」で、「泣き、叫び、うめき、その苦しみをメロディーで包む素朴な才能」を授けられていると評している。彼は詩人を二つのタイプに分類し、一つは想像力と構想力に恵まれたクリエイティブな詩人、もう一つは、「個人的な感受性」のみに衝き動かされ、自らの恋愛感情や悲痛な思いによってしか詩人になれないタイプで、前者の代表がユゴー、後者がデボルド=ヴァルモールだとしている。このような詩における男女の差異化は、マイケル・ダナハイの言葉を借りれば「詩の男性化 (masculinisation de la poésie)⁴⁸」に他ならず、女性詩人は詩の王道の周縁に追いやられている⁴⁹。

⁴⁷ Sainte-Beuve, « Mme Desbordes-Valmore, 1833. (*Les Pleurs*, poésies nouvelles. *Une raillerie de l'amour*, roman) », dans *Portraits contemporains*, p.499.

⁴⁸ Michael Danahy, « Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes », in *Nineteenth-Century French Studies*, 19-3, 1991, p.388.

⁴⁹ ダナハイは上記の論文の中で、特にボードレールのデボルド=ヴァルモール評「ボードレールはデボルド=ヴァルモールを「これほど自然で、これほど人工的ではない詩人はいなかった」として、次のように続けている。「デボルド=ヴァルモール夫人は女であり、常に女であり、女以外の何物でも全くなかった。しかし彼女は女のもつあらゆる自然美の極度なほどの詩的な表現そのものであった」(Baudelaire, *op.cit.*, p.744 et p.745)]を取り上げ、ボードレールが彼女を「自然の詩人 (poète de la nature)」とみなし、「永遠の女性 (*l'éternel féminin*)」と呼んで讃えることで、「自然=動物性、本能、無意識」を彼がその上位に置く「反自然、人工=天分を持った創造者」(ボードレールなどダンディな詩人の属性) と対立させ、彼女を「男の詩人たちの連帯」から巧みに疎外したと指摘している。

ラマルチーヌへの返礼として書いたマルスリーヌの詩では、彼の表現をそのまま使い、彼女は自らを「彷徨う小舟 (errant esquif)」に喩え、「私は愛し、苦しむことしか知らない」「弱い女」であると認めている。彼女は自らを「貧しい落ち穂拾いの女 (indigente glaneuse)」と卑下する一方で、ラマルチーヌを天使のように崇高な存在として崇め、「汝の光輝く慈悲の心が私の足元に純正の小麦を降り注ぐ」と歌っている。「小麦」は言わば、男のみに備わる創造力であり、女はその「落ち穂拾い」をするしかない。彼女は男性詩人の考えを内在化し、『ある画家のアトリエ』におけるレオナルドの言葉に反映させているのだ。

しかし、男性詩人が考える「女らしさ」を自ら引き受けながらも、デボルド=ヴァルモールは、最後の詩句でラマルチーヌに次のように問いかけている。「詩人よ！ 真実を述べたまえ。その力強い光は、汝の臉に浮かぶ多くの涙を止めることができたのか？」「弱者」である女性につきものの「涙」は、「強者」である男性も免れることができない。彼女は男性的な価値観の相対化を図っている。

『ある画家のアトリエ』における作者の分身、オンディーヌについても同様である。それは、ジロデの《大洪水の情景》(図 12) に関するレオナルドとオンディーヌ



図 12 アンヌ=ルイ・ジロデ《大洪水の情景》(1802-1806)

の見解の違いの中に明白に表れている。1806年のサロンに出展されたこの絵は、洪水に襲われた一家族の悲劇をドラマティックに描いたもので、ジロデは「神話そのものと同じくらい強い感動と興奮を呼び起こす絵画⁵⁰」を目指し、大自然の脅威を前にした恐怖を描こうとした。批評家からは、老人のマントの襞や男の裸体像を描くのに、歴史画特有の手法が用いられていること、すなわち「三面記事的事件のきわめて英雄的な取り扱い⁵¹」が批判的的となった。一方、一般大衆からは老人の握っている金袋が「食欲の象徴⁵²」とみなされた。

⁵⁰ Sylvain Bellenger, *op.cit.*, p.286.

⁵¹ *Ibid.*, p.288.

⁵² *Ibid.*, p.289.

バルザックは、大衆と同様の印象をこの絵から受けたようだ。その証拠に、彼の小説『カディニャン公妃の秘密』(*Les Secrets de la princesse de Cadignan*) (1839) では、浪費家のカディニャン公妃に惚れ込んだ純情なダルテスに、彼の友人が「ジロデの《大洪水》のあの老人のように、君のお金はしっかり手に握りしめておくのだよ⁵³」と忠告している。

デボルド=ヴァルモールの小説では、ジロデの絵の中央に位置する男性の「恐ろしい表情」(31) に怖気づくオンディースに、レオナールは次のように言っている。

深淵の上で彼を支えている木が裂けるのを感じながら、微笑みを浮かべる義務があるとでも言うのかい。父親の重さはすべての老人と同様、並はずれたものだが、その重くのしかかってくる父親を担ぎながら、あたかも(息子の)アスカニオスを背負っているかのように楽々と、同じく父親を運び出しているアイネイアースのように感じが良く、穏やかでバラ色の顔をしろとでも言うのかい。(31-32)



図13 ジェラルド、ダヴィッド
《トロイアの廃墟からアンキーセスを背負って逃げるアイネイアース》

ここでレオナールが言及しているのは、ジェラルドとダヴィッドの共作《トロイアの廃墟からアンキーセスを背負って逃げるアイネイアース》(図13)を指していると思われる。アイネイアースはギリシア神話や、古代ローマの詩人ウェルギリウスの叙事詩『アイネイアース』に登場する英雄である。彼はトロイア戦争におけるトロイア側の武将で、木馬の計略によってトロイアが陥落した時、父アンキーセスを背負い、幼いアスカニオスの手を引いて燃える都から脱出した。その場面を描いたのがこの絵で、確かにこの絵のアイネイアースはジロデの人物とは

異なり、父親を楽々と肩に載せ、晴れやかな表情をしている。レオナールはジロデの男性像を神話的表象に喩えることで、彼の絵を歴史画と同等に扱い、この洪水の場面に「神の怒りの驚くべき一端」(31)を垣間見ている。

トーマス・クロウは、ジロデが「巨大なキャンバスに悲劇と恐怖の物理的影響を最

⁵³ Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Pléiade (Gallimard), Paris, t.VI, 1977, p.966.

大限に⁵⁴」描こうとしたと述べ、この絵を次のように分析している。

彼は彼ら〔実物大以上の人物像〕を崖の危険な斜面に沿って垂直に積み重ね、キャンバスが鑑賞者の上に高く聳え立つようにしている。人物の動きをきわめて悲劇的な状況の要件に合わせるために、彼は中央の男性が妻と子どもを握る手をまだ放していない瞬間を選んだ。年老いた父親は、まさに死体の重さを体現することになった。彼はもうすでに身動きせず、死体のようだが、役に立たない金袋をしっかりと握っている。[…] この過去の死の掌握によって、生命溢れるより若い世代の者たちをつなぐかぼそい支えが断ち切られる寸前で、すべての人物が平衡を失って逆巻く激流に消え去ろうとしている⁵⁵。

クロウは、年老いた父親の「死の掌握」によって犠牲となる若い世代というこの絵の構図に、ジロデと彼の師匠ダヴィッドの関係を見ている。この二人の画家の関係はデボルド=ヴァルモールの小説では扱われていないが、老人、父親、息子という3世代の人物が登場する点で、ジロデの絵との共通点がある。レオナルが「父親の重さはすべての老人と同様、並はずれたもの」だと述べる口調には、むしろ蓄積された知識と経験を持つ老人への敬意が感じられる。そして、この老人の重みに押しつぶされそうになりながら、「あらゆる恐怖を抱きとめ、それに耐える男」(33)の引きつった表情の中に、崇高な英雄像を見いだしている。この男性に対するオンディーヌの嫌悪感を単に、恋愛結婚の相手には相応しくない醜悪な顔のせいにする叔父に対して、彼女は次のように反論している。

私は、彼 [アイネイアース] も嫌いよ、叔父さん。彼は、水の中に落ちる妻のことを気にかけていないもう一人の男と同様に、火の中の妻のことなど気にかけていないのだから。(32)

ジェラルドとダヴィッドの絵には、アイネイアースたちと一緒に逃げた妻のクレウサの姿はないが、この時、彼女のみが業火に包まれて死んでいった。オンディーヌは「父」と「息子」だけを救い出す英雄—彼は家父長的な価値観の象徴に他ならない—ではなく、英雄に蔑ろにされた女性の方に視線を向けている。レオナルはそれに対して、「洪水の場面にまで女性への機嫌取り(*galanterie*)を望むなんて！」(32)と答え、彼女の真意を理解できない。オンディーヌはさらに、叔父に次のよう

⁵⁴ Thomas Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven/London, 1995, p.254.

⁵⁵ *Ibid.*, pp.254-255.

に問いかけている。

「でも、叔父さん」と女の弟子はおずおずと勇気を振るって言った。「この痛ましい母親は、逆さになった彼女の髪の毛を子どもがこれほど激しく掴んでいるというのに、心を動かされた様子も、苦しそうな表情もしていないのはどうしてでしょう。この絵を見ていると、私の髪が痛くなってしまおうわ！ この母親の冷静さは私には驚きです。」(33)

彼女の問いかけに対して、レオナールは「それは母親だから」(33) と答えている。作者は彼の言葉に 19 世紀当時のジェンダー観—女のアイデンティティを「母親に生まれつき備わる自制心と自己犠牲の精神⁵⁶」とみなす考え—を反映させている。そして、死んで水に浮かぶ、もう一人の女性も含めて、ジロデの絵に描かれる女性の表情の乏しさは、オンディーヌ=マルスリーヌにとって、女性の主体性の欠如を意味していた。それがこの絵に対する嫌悪感を彼女の内に引き起こしたのであろう。このようにデボルド=ヴァルモールは、女性の視点から絵画の読み直しを行い、新しい解釈を読者に提示している。

興味深いことに、バルザックの『ラ・ヴェンデッタ』でもジロデの絵画が物語構造において、大きな役割を果たしている。それは、ジロデの《エンデュミオンの眠り》



図 14 アンヌ=ルイ・ジロデ
《エンデュミオンの眠り》(1791)

り》(図 14) であった。この絵との関連についてはすでに他のところで論じたので詳細は避けるが⁵⁷、バルザックは「女性化された男の肉体」(=エンデュミオン)を刺し貫く「女の欲望の視線」(=月の女神)という構図を二人の恋人(ルイジとジネヴラ)の関係に置き換えて、物語を展開している。この

ように、バルザックの関心はむしろ、ジロデの女性的な男性像であった。

ところで、『ある画家のアトリエ』の物語の初めでは、オンディーヌは男ばかりのアトリエに「妹」として溶け込み、男女の隔てのない画家同士の親密な関係を楽

⁵⁶ Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, p.88.

⁵⁷ 前掲の拙論「バルザックとジロデ」を参照のこと。

しむことができた。しかし、彼女のヨリックへの密かな愛に他の弟子たちが気づいた時、彼女に対する彼らの態度が豹変する。

彼らがオンディーヌを見る眼はとうとう、もはや全く同じ眼ではなくなった。彼女は成長し、[ヨリックに] 気に入られたいという望みで美しくなっていた。絵における彼女の急速な進歩は彼らの後を追いつき、そして突然、よく笑う子どもではなくなった。一体誰のために？ ドイツ人のために！ (388)

彼らがオンディーヌを「女」として見るようになった時、しかも彼女が画家としての才能の片鱗を見せ始めた時、彼らは彼女によそよそしく振舞い、彼女に対する仲間意識を失ってしまう。それゆえ、物語最後の彼女の死は失恋だけではなく、アトリエの仲間から疎外された苦しみによるものでもあった。アレクサンドラ・ウェットローファーは、次のように指摘している。

アトリエのメタファーは、芸術創作のより一般的な分野にとっての提喻の役割を果たし、19世紀フランスにおける女の芸術家（画家、詩人、作家）のマーギナル化と、この拒絶のもたらす破壊的な力を空間的な言葉で証明するのに役立っている⁵⁸。

このように、アトリエは芸術領域における女性の疎外を示す空間的メタファーとして機能していた。アトリエから疎外されたオンディーヌは志半ばで死んでしまうが、彼女は実は、画家として密かな野心を抱いていた。それは当時のフランスで、華々しい活躍をしていた女性画家オルタンス・レスコのようなことであった。次章では、彼女にとっての理想の女性画家レスコについて、考察していきたい。

4. 理想の女性画家：オルタンス・オードブル=レスコ

『ある画家のアトリエ』には、オルタンス・レスコの名前が何度も言及されている。例えば、レオナルドがオンディーヌのスケッチを「魅力的で宗教的、かつ真実味がある」と褒め、「あともう少いで、レスコ嬢と同じぐらいになれるだろう」(18)と述べているように、オルタンス・レスコはオンディーヌがモデルとすべき女性画

⁵⁸ Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, p.95.

家であった。

オルタンス・レスコ (1784-1845) [本名 Antoinette-Cécile-Hortense Viel Lescot ; 1820 年に建築家 Haudebourt と結婚してオルタンス・オードブール=レスコとなる] は、第一帝政から 7 月王政期にか



図 15 フランソワ=ジョゼフ・エム
《1824 年のサロンの終わりに芸術家に褒章を授与する
シャルル 10 世》(1825)

けて、フランスで最も有名な女性画家の一人であった⁵⁹。例えば、フランソワ=ジョゼフ・エムの《1824 年のサロンの終わりに芸術家に褒章を授与するシャルル 10 世》(図 15)には、アングルやオラース・ヴェルネ、アベル・ド・ピュジョル、グロ、ジェラルナ

ど当時の美術界を代表する多くの男性画家が描かれているが、女性画家は二人だけで、一人はヴィジェール

ブラン、もう一人がオルタンス・オードブール=レスコであった。彼女はデボルド=ヴァルモールと似たような経歴の持ち主で、デボルド=ヴァルモールが女優から詩人になったように、レスコはまずパリで、ダンサーとして一世を風靡した後に、画家となった女性である。

レスコが幼い時に絵の手ほどきを受けた画家ギヨン=ルチエールが、1807 年にローマのフランス・アカデミーの院長に任命された時、彼女はダンサーの職業を捨てて彼に同行し、ローマで絵画修業をした。彼女はアカデミーで正規のレッスンを受けることは出来なかったが、ローマで古代彫刻や巨匠たちの作品を模写し、彫刻家のカノーヴァをはじめとする多くの芸術家と交流した。1810 年に肖像画やイタリアの風俗を描いた作品をローマから送り、初めてサロンに出展し話題を呼んだ。とりわけ、イタリア庶民の日常生活を描いた彼女の絵は批評家から絶賛され、レスコは「イタリア風俗画」という新しいジャンルの創設者とみなされている。

『ある画家のアトリエ』では、数年前にオンディーヌがレオナルのアトリエに初めて足を踏み入れた時、ちょうどレスコの話でもちきりであったことが語られている。

⁵⁹ オルタンス・レスコについては、Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, pp. 134-153 を参照のこと。

無知と好奇心で半ば開いた赤い唇の内気なフランドルの少女が厳かな芸術の聖域に入った時、すでに人々はもはや「レスコ嬢が踊るのをもう見た？」とは聞かず、「レスコ嬢の素敵な絵をもう見た？」と互いに聞いていた。「ローマの足の接吻」や「死刑囚」、「粉ひきとその息子」の機知にとんだ解釈、それから「嵐の間の祈り」を見た？ というものであった (39)

上記の引用にあるように、レスコの《ローマのサンピエトロ大聖堂での聖ペテロ像の足の接吻》(図 16) は彼女の代表作で、ラ・フォンテーヌの『寓話詩』の一つを描いた《粉ひき、その息子と驢馬》(図 17) なども批評家から好意的に迎えられ



図 16 オルタンス・レスコ
《ローマのサンピエトロ大聖堂での聖ペテロ像の足の接吻》(1812)



図 17 オルタンス・レスコ
《粉ひき、その息子と驢馬》

た。彼女はパリに戻ってからは、ベリー公爵夫人付きの画家に任命され、多くの作品をサロンに出展した。とりわけ 1825 年の自画像 (図 18) は、オンディーヌ=マルスリーヌにとって、自らの目指す芸術家像を視覚化したものであった。



図 18 オルタンス・オードブル=レスコ
《自画像》(1825)



図19 エリザベト=ルイーズ・ヴィジェールブラン
《自画像》(1782)



図20 ルーベンス
《麦わら帽子》(1620-25)

それまでの女性画家の自画像、例えば、エリザベト=ルイーズ・ヴィジェールブランの自画像(図19)では、彼女は羽飾りのついた華やかな帽子をかぶり、耳には宝石のイヤリング、そして白い縁飾りの高価な衣装を身にま

とい、鑑賞者に向かって艶然とほほ笑んでいる。

片手にパレットと絵筆を

持っていなければ、彼女が画家だとは気がつかないであろう。この絵の下敷きとなった作品として知られているのが、ルーベンスの《麦わら帽子》(図20)である。豊かな胸をのぞかせ、大きな帽子の下から上目づかいに見つめるルーベンスの女性は、官能的な雰囲気を漂わせている。それは「性的対象としての女」であり、ルーベンスの女性像を、芸術活動に携わる画家が自画像の下敷きにすることには矛盾がある。ロジカ・パーカーとグリゼルダ・ポロックは、その理由を次のように説明している。

ヴィジェールブランの自画像は、18世紀末の批評言語として体系化された「女」というひとつの記号が芸術表現の語法のなかでもつ意味—それはアーティスト概念とは正反対の意味をもつが—をふまえて描かれている。18世紀において女性アーティストが認められるには、男性アーティストとは違う別の審査基準があった。女性アーティストは、彼女の外見、彼女が世間に見せる姿が当時の女性概念に適合している場合に限り認められた⁶⁰。

要するに、女性画家が「美的存在としての女」「性的対象としての女」である限りにおいて、社会でその存在が容認されたのである。ヴィジェールブランが男性画家の絵の対象となる女性像(=男の理想の女性像)に自らをなぞらえて、自画像を

⁶⁰ ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック、前掲書、148頁。

描いた理由もそこにある。

彼女のライヴァルとみなされたアデライド・ラビーユ=ギアールについても同様である。彼女は「教育に献身し、若い女性たちには男性と平等に正規の教育を受ける権利のあることを認めさせようとして、果敢に戦った⁶¹」女性で、彼女の《二人の弟子のいる自画像》(図 21) では、女弟子二人を背後に描いて女性に対する連帯感を表現している。しかし、彼女の自画像は大きなキャンバスを前に絵を描いている最中であるのに、「正装を着用し、つばの大きな帽子にはふわふわした羽飾り、ドレスの色と見事に調和する絹のリボン、そして華奢な靴の爪先がたっぷりとしたスカートの下から覗いている⁶²」。ラビーユ=ギアールもまた、当時のジェンダー規範から外れないよう、貴婦人然とした装いの自画像を描いたのである。

それに対して、オルタンス・オードブル=レスコの自画像は飾り気のない黒いベレー帽に、黒い上張りを着た地味な服装で、ヴィジェールブランのような華やかな雰囲気は全く見られない。ロ

ーマにいた頃の彼女を描いたドミニク・アングルのデッサン(図 22) と比べても、



図 21 アデライド・ラビーユ=ギアール
《二人の弟子のいる自画像》(1785)



図 22 ドミニク・アングル
《レスコ嬢》(1814)



図 23 ラファエロ
《バルダッサレ・カスティリ
オーネの肖像》(1514-15)



図 24 レンブラント
《自画像》(1633)

⁶¹ アメリア・アレナス『絵筆をとったレディー-女性画家の 500 年』、木下哲夫訳、淡交社、京都、2008 年、77 頁。

⁶² 同上書、76 頁。

イタリアの民族衣装を着た肖像画の方が「女らしい」魅力に溢れている。

オードブル=レスコが自画像を描くにあたって、インスピレーションを受けた作品として、ラファエロの《バルダッサレ・カスティリオーネの肖像》(図 23)とレンブラントの自画像(図 24)が挙げられている⁶³。この二つの肖像画から明らかのように、レスコの黒の帽子は女の帽子というよりも、男の被るものであった。バルダッサレ・カスティリオーネは『廷臣論』(1513-27)の著者として知られる有名な学者である。それゆえ、彼の肖像を下敷きにして描いたレスコの自画像は、「美的存在としての女」ではなく「知的な女」の雰囲気醸し出している。さらに、



図 25 ティツィアーノ
《自画像》(1567-68)

レンブラントが首にかけている金の鎖はティツィアーノの自画像(図 25)にちなんだものだ。ティツィアーノの金の鎖は、彼が神聖ローマ皇帝カール5世から「黄金拍車の騎士」の称号を授けられた時に、騎士の位の印として賜ったものである。ティツィアーノの時代ではまだ画家の地位は低く、職人と同等に見なされていたのが、彼が皇帝に認められることで、創造行為に携わる「芸術家」としての地位が確立していく。したがって、金の鎖は真の芸術家の証であり、ティツィアーノの二つある自画像のどちらもこの金の鎖を身につけている。オードブル

=レスコもまた、金の鎖を首にかけている。首元に白い衣服をのぞかせ、黒い服に金の鎖、黒の帽子を被り、手に絵筆を握るティツィアーノの自画像のポーズは、そっくりレスコの自画像にも当てはまる。

このように、オルタンス・オードブル=レスコは自画像を描くにあたって、男の肖像画、とりわけ男性画家の自画像に倣うことで、彼らの系譜に連なる芸術家としてのアイデンティティを確立しようとした。彼女は「男の視線」を意識した自画像ではなく、創作活動に携わる芸術家の自負をそこに投影している。それがオンディーヌ、さらにはデボルド=ヴァルモールが抱く理想の女性画家像であった。実際、デボルド=ヴァルモールの娘オンディーヌは後に、オルタンス・オードブル=レスコに師事し、デッサンと水彩画を学ぶことになる⁶⁴。

⁶³ Alexandra K. Wettlaufer, *op.cit.*, p.90.

⁶⁴ Cf. Francis Ambrière, *op.cit.*, t.II, 1987, p.11.

おわりに

以上のように、主にバルザックの『ラ・ヴェンデッタ』と比較しながら、デボルド=ヴァルモールの『ある画家のアトリエ』を「芸術小説」の観点から見てきた。この二つの作品には、ほぼ同時期のパリの画家のアトリエを舞台にしていること、女性画家が主人公であること、さらにジロデの絵が物語に大きく関係していることなど、様々な点で共通項が見いだせる。しかし、その内容は全く違うものであった。その相違点の一つは、『ある画家のアトリエ』は「芸術家の物語」として読むことができるが、バルザックの小説はそうは読めない、ということである。それは、二人の作家における芸術家像の違いに起因している。

デボルド=ヴァルモールは、『ある画家のアトリエ』の副題を「私生活情景」と名付けた理由に関して、序文の中で次のように述べている。

しかしながら、単調で平和な見かけにも関わらず、慎ましく貧しい、ぱっとしない家庭生活も、次々と事件が起こる波乱に満ちた人生と同様にドラマがある。家のそばで生まれ、生き、死ぬ女性と、自らの作品に完全に没頭して孤独のうちに日々を過ごす芸術家もまたそれぞれ、希望や絶望、天にもものぼる喜びがある。彼らを襲う精神的衝撃は、ガルヴァーニ電気のように目に見えない (invisibles) とはいえ、それでもやはり激しく、恐ろしく彼らに打撃を与える。ただ、犠牲者は、その声が人々に聞こえるにはあまりに遠くにいて、たいていは打ちのめされ、諦めて自らの嗚咽を押し殺し、無駄な涙を飲み干してしまう。人々は犠牲者が平静、または気に留めていないと思いついで、よりエネルギーギッシュな叫びや、もっと目に見える (visibles) 激しい苦悩だけにその関心を向けてしまう。(8)

上記のように、デボルド=ヴァルモールは家庭空間に閉じ込められた「女性」と、「孤独」のうちに創作活動に没頭する「芸術家」を、社会=公的空間から疎外された存在として同列に並べている。両者を「目に見えない」存在、その苦悩が世間に知られることのない「犠牲者」とみなしているのだ。彼女は「芸術家」を伝統的に男の領域とされる「公的空間」=「目に見える空間」ではなく、女の領域である「私的空間」=「目に見えない空間」に移行させ、「私生活情景」に組み込んでいる。それゆえ、オンディーヌは「女らしさ」を体現しながら、創造的な「芸術家」でもあった。こうした考えは、先に見たバルザックの世界における男の芸術家の創造神話とは異なるものである。この創造神話では男女の役割は明確に分けられ、「男は独創

的な芸術作品を創造し、女は子どもの中に自らを再生産する⁶⁵」仕組みになっている。したがって、女の芸術家（画家、詩人、作家）は、家庭という私的空間を越えて男の聖域である公的空間に侵入したとして、非難的になった。言い換えれば、女の芸術家は「女を捨てて男になった」とみなされたのだ⁶⁶。

バルザックが 1830 年に出版した『私生活情景』の序文で明らかにしているように、「家族が今日、闇に葬っている風俗の真の情景を提示」すること、「結婚に伴う、または、結婚に先立つ出来事を忠実に描く」ことが、彼の『私生活情景』の目的であった⁶⁷。それゆえ、『ラ・ヴェンデッタ』では画家のアトリエが主な舞台となっているものの、物語の主題はジネヴラが父親の反対を押し切って敵対する家の息子と結婚したことによる悲劇であり、彼女は父の掟を破った罰として死ぬ運命にあった。

『毬打つ猫の店』においても画家の苦悩が語られることはなく、ブルジョワ階級の娘が身分違いの結婚をしたことによる悲劇の物語であった。確かにデボルド=ヴァールモールの小説でも、恋に破れたオンディーヌの死で終わっている。しかし、最後の彼女の葬式の場面では、フランス革命で処刑されたルイ 16 世の贖罪の儀式を行うために、教会に準備された「王の棺 (trône funèbre)⁶⁸」(444) にヨリックが彼女の遺体を納め、聖母マリアの礼拝堂で王のための蠟燭を全て灯して、彼女に祈りを捧げている。そうすることで彼女はいわば、国王と同じ位置に高められている。それは「女性」であり「画家」であるオンディーヌの神格化に他ならない。

その上、オンディーヌは「画家」であると同時に、画家にインスピレーションをもたらす「ミュージ」や「モデル」の役割も果たしている⁶⁹。さらに「モデル」という章には、妊娠した女性モデルがレオナルドのアトリエで子どもを出産するエピソードが盛り込まれ、「子どもを産む性」としての女性も登場する。オンディーヌに

⁶⁵ Anne Higonnet, *op.cit.*, p.256.

⁶⁶ 「女を捨てて男になる」という表現は、例えば、バルザックの『ペアトリクス』に登場する女性作家カミーユ・モーバンに関する描写の中に見いだせる（詳細は、拙著『女がペンを執る時—19世紀フランス・女性職業作家の誕生』、新評論、東京、2011年を参照のこと）。

⁶⁷ Balzac, *Préface de la première édition des Scènes de la vie privée*, Pléiade (Gallimard), Paris, t.I, 1976, p.1173.

⁶⁸ オンディーヌの葬式がちょうど、ルイ 16 世が処刑された 1 月 21 日の前夜にあたり、ルイ 16 世のための贖罪の儀式を翌日、盛大に執り行うために教会では王のための立派な空の棺が用意されていた。

⁶⁹ 叔父のレオナルドは彼女について、「ラファエロならば、彼女をモデルにして聖セシリアや、恐らくは女庭師（聖母マリア）でさえ描いたことだろう」(19) と述べている。

向けたレオナルのセリフの中に、「崇高な絵を生み出す (accoucher des tableaux sublimes)」(380) [« accoucher » の本来の意味は「出産する」] という表現が使われているように、デボルド=ヴァルモールの小説では、女性は「子どもを産む性」であると同時に、芸術作品を生み出す「創造の主体」でもあった。それは女性に与えられた伝統的な役割から逸脱している。しかし、デボルド=ヴァルモールの目的は不平等な社会を告発し、女性の権利を声高に要求することではない。むしろ、物語の初めに描かれたレオナルのアトリエの男女の隔てのない平等と連帯の精神が、彼女の理想であった。実際、物語の最後では男の弟子たちは、オンディーヌに対する彼らの態度を悔いて彼女に謝罪している。したがって、『ある画家のアトリエ』で描かれるアトリエは女性を疎外する空間であると同時に、作者が理想とする社会の雛型を提示する場でもあったと言えよう。

【参考文献】

- Adhémar (Jean), « L'enseignement académique en 1820. Girodet et son atelier », in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1933.
- Ambrière (Francis), *Le Siècle des Valmore: Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, 2 vol, Seuil, Paris, 1987.
- Athanassoglou-Kallmyer (Nina Maria), « *Imago Belli* : Horace Vernet's *L'Atelier* as an Image of Radical Militarism under the Restoration », in *The Art Bulletin* 68-2, 1986.
- Auricchio (Laura), *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009.
- Balzac (Honoré de), *Correspondance*, Pléiade (Gallimard), t. I, Paris, 2006.
- *Jésus-Christ en Flandre*, Pléiade (Gallimard), t. X, Paris, 1979.
- *La Vendetta*, Pléiade (Gallimard), t. I, Paris, 1976.
- *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.
- *Lettres à Madame Hanska*, Bouquins (Robert Laffont), t.2, Paris, 1990.
- *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Pléiade (Gallimard), t.VI, Paris, 1977.
- Préface de la première édition des *Scènes de la vie privée*, Pléiade (Gallimard), Paris, t.I, 1976.
- Bann (Stephen), « The studio as a scene of emulation : Marceline Desbordes-Valmore's *L'Atelier d'un peintre* », in *French Studies* 61, No. 1, 2007.
- Baudelaire (Charles), « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. 2 Marceline Desbordes-Valmore », dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Classiques Garnier, Paris, 1990.
- Bellenger (Sylvain), *Girodet 1767-1824*, Gallimard / Musée du Louvre Éditions, Paris, 2005.

- Bertrand-Jennings (Chantal), *Un autre mal du siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.
- Bertrand (Marc), Introduction des *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Presses Universitaires de Grenoble, t. I, Grenoble, 1973.
- Postface de *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Miroirs Éditions, Lille, 1992.
- *Une femme à l'écoute de son temps. Marceline Desbordes-Valmore*, Jacques André Éditeur, Lyon, 2009.
- Boutin (Aimée), « Marceline Desbordes-Valmore and the Sorority of Poets », in *Women in French Studies*, 2001.
- « Marceline Desbordes-Valmore et Alphonse de Lamartine ou les Mères douloureuses de la Poésie », in *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christine Planté, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2002.
- Boyer d'Agen (A.-J.), Préface de *La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*, Éditions de la Nouvelle Revue française, Paris, 1922.
- Bruel (François-Louis), « Girodet et les dames Robert », in *Bulletin de la Société de l'art français*, 1912.
- Crow (Thomas), *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven/London, 1995.
- Danahy (Michael), « 1859, 23 July. Death of Marceline Desbordes-Valmore. Poète Maudite », in *A New History of French Literature*, Denis Holier éd., Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- « Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes », in *Nineteenth-Century French Studies*, 19-3, 1991.
- « Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) », in *French Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Sartori, Eva Martin & Zimmerman, Dorothy Wynne éd., Greenwood Press, Westport, 1991.
- Desbordes-Valmore (Marceline), *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Texte établi par Georges Dottin. Postface de Marc Bertrand, Miroirs, Lille, 1992.
- *La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*, Éditions de la Nouvelle Revue française, Paris, 1922.
- *Les Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, 2 vol, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973.
- Doy (Gen), *Women & Visual Culture in 19th Century France 1800-1852*, Leicester University Press, London/New York, 1998.
- Fargeaud (Madeleine), « Autour de Balzac et de Marceline Desbordes-Valmore », in *Revue des Sciences humaines*, 1956.
- Friedman (Susan Stanford), « Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse », in *Speaking of Gender*, Ed. Elaine Showalter, Routledge, New York, 1989.
- Galard (Jean), « Histoire du palais et du musée », dans *Promenades au Louvre en compagnie d'écrivains, d'artistes et de critiques d'art*, Bouquins (Robert Laffont), Paris, 2010.
- Haskell (Francis), « The Old Masters in Nineteenth-Century France Painting », in *Art Quarterly* 34, 1971.
- Higonnet (Anne), « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991.

- Lloyd (Rosemary), « Baudelaire, Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes », in *Bulletin Baudelairien*, 26.2, 1991.
- McCall (Anne E.), « Monuments of the Maternal : Reflections on the Desbordes-Valmore Correspondence », in *L'Esprit Créateur*, 39.2, 1999.
- Marceline Desbordes-Valmore. *Une artiste douaisienne à l'époque romantique*, Musée de la Chartreuse de Douai, Douai, 2010.
- Meininger (Anne-Marie), Introduction de *La Vendetta*, Pléiade (Gallimard), t. I, Paris, 1976.
- Introduction de *La Cousine Bette*, Pléiade (Gallimard), t. VII, Paris, 1977.
- Paliyenko (Adroanna M.), « (Re)placing Women in French Poetic History : The Romantic Legacy », in *Symposium*, 53.4, 2000.
- Pitt-Rivers (Françoise), *Balzac et l'art*, Chêne, 1993.
- Planté (Christine), « Marceline Desbordes-Valmore : Une femme poète. Les Silences dans la Voix », in *Actes du colloque Marceline Desbordes-Valmore et son temps* (26 avril 1986), *Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Douai*, 5^e série, 1986.
- « L'art sans art de Marceline Desbordes-Valmore », in *Europe* 697, 1987.
- « Marceline Desbordes-Valmore : ni poésie féminine, ni poésie féministe », in *French Literature Series* 16, 1989.
- *La petite sœur de Balzac*, Seuil, Paris, 1989.
- Sainte-Beuve (Charles-Augustin), *Causeries du lundi*, Garnier Frères, Paris, 1861, t.14. (« Poésies inédites de Madame Desbordes-Valmore »).
- *Portraits contemporains*, édition établie, préfacée et annotée par Michel Brix, PUPS, Paris, 2008 (« Mme Desbordes-Valmore, 1833. (*Les Pleurs*, poésies nouvelles. *Une raillerie de l'amour*, roman) », « Mme Desbordes-Valmore. 1839. (*Pauvres fleurs*, poésies) », « Mme Desbordes-Valmore. 1842 »).
- Wetlaufer (Alexandra K.), *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Ohio State University Press, Columbus, 2011.
- アレナス (アメリカ)、『絵筆をとったレディー女性画家の500年』、木下哲夫訳、淡交社、京都、2008年。
- ヴィマー (オットー)、『図説 聖人事典』藤代幸一訳、八坂書房、東京、2011年。
- セジウィック (イヴ・コゾフスキー)、『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗、亀沢美由紀訳、名古屋大学出版会、名古屋、2001年。
- パーカー (ロジカ)、ポロック (グリゼルダ)、『女・アート・イデオロギー フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』、萩原弘子訳、新水社、東京、1992年。
- ペドロッコ (フィリップ)、『イタリアルネサンスの巨匠たち●ヴェネツィアの画家 ティツィアーノ』、池田亨訳、東京書籍、東京、1995年。
- 『マリー=アントワネットの画家 ヴィジェ・ルブラン 華麗なる宮廷を描いた女性画家たち』、三菱一号館美術館、東京、2011年。
- 村田京子「バルザックとジロデ」、『日仏美術学会会報』、No.29、2009年。
- 『女がペンを執る時—19世紀フランス・女性職業作家の誕生』、新評論、東京、2010年。

Résumé

L'Atelier d'un peintre de Marceline Desbordes-Valmore — Étude comparative avec l'œuvre de la peinture de Balzac—

Kyoko MURATA

Marceline Desbordes-Valmore est célèbre comme un des grands poètes du 19^e siècle. Mais en dehors de la poésie, elle a aussi publié des romans, des contes pour les enfants. Notre étude examine son roman intitulé *L'Atelier d'un peintre* (1833), en le comparant avec des œuvres traitant du monde de la peinture de Balzac comme *La Vendetta* (1830), publiées au même moment. Car le sous-titre du roman de Desbordes-Valmore, *Scènes de la vie privée*, était le titre de l'ouvrage de Balzac, qui l'avait publié en 1830, réunissant ses six nouvelles dont *La Vendetta*. Balzac, qui avait de bonnes relations avec Desbordes-Valmore jusqu'à la fin de sa vie, devait exercer une certaine influence sur elle.

Dans *La Vendetta*, l'action principale se déroule à Paris dans l'atelier de Servin où les jeunes filles de bonne famille apprennent la peinture comme art d'agrément. D'après certains critiques, *L'Atelier* d'Horace Vernet, exposé au Salon en 1822, aurait servi de modèle à l'atelier de Servin. Mais plutôt que la peinture de Vernet qui représente la mâle fraternité et où l'autorité patriarcale domine, l'atmosphère du tableau *L'Atelier d'Abel de Pujol* (1822) par Adrienne Grandpierre-Deverzy convient mieux à l'atelier de Servin. Dans le roman valmorien on trouve également l'atelier de Léonard, oncle de l'héroïne, où le maître et ses élèves masculins se lient étroitement d'amitié, celui-ci rappelle non seulement *L'Atelier* de Vernet, mais aussi *L'Atelier de David* (1804) par Jean-Henri Cless. Dans le mythe romantique de Pygmalion, la création artistique est réservée aux artistes masculins, ainsi donc dans l'œuvre balzacienne, les femmes ne jouent que le rôle de modèle ou celui d'admiratrice. L'héroïne de *La Vendetta*, elle aussi, n'est qu'une peintre amateur. Mais il n'en est pas de même pour Ondine, héroïne de *L'Atelier d'un peintre*.

Ondine jouit de l'égalité et de la fraternité dans un groupe "homo-social" de l'atelier où elle est acceptée comme "une sœur". De plus, son talent de peintre commence à être apprécié par son oncle. Mais à la différence de la Corinne de Mme de Staël ou de la Consuelo de George Sand, Ondine ne déploie jamais son talent dans un espace public. Loin de se comporter comme un homme, elle incarne la féminité idéale dans la société patriarcale. Elle devient le double de l'auteur elle-même, considérée par plusieurs poètes masculins comme *Mater dolorosa*. Pourtant devant *Une scène de déluge* de Girodet, Ondine s'oppose à l'opinion de Léonard ; celui-ci voit le sublime héroïsme dans le visage crispé d'un homme de ce tableau, écrasé sous le poids de son vieux père, alors qu'Ondine n'éprouve pour celui-ci, qui néglige le sauvetage de sa femme, que de l'antipathie. On peut considérer sa réaction comme la contestation de l'autorité paternelle. Or, dès que ses compagnons d'atelier

commencent à la regarder comme une femme sexuée, ils l'excluent de leur espace intime. Elle en souffre et en meurt à la fin. L'atelier constitue donc un espace métaphorique de la marginalisation des femmes dans le domaine artistique.

Ondine est morte jeune avant d'avoir réalisé son vœu, mais elle avait eu l'ambition secrète de devenir femme peintre professionnelle comme Hortense Haudebourt-Lescot, une des plus célèbres peintres françaises du premier Empire jusqu'à la monarchie de Juillet. Différemment des autres peintres telles qu'Élisabeth-Louise Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard, dont les autoportraits représentent un idéal féminin typiquement masculin, Haudebourt-Lescot peint son propre portrait à la manière de Titien ou de Rembrandt. On peut distinguer là la fierté d'un véritable artiste. C'est l'idéal de la femme peintre pour Ondine, aussi bien que pour l'auteur elle-même.

Les Scènes de la vie privée de Balzac ont pour but de « peindre avec fidélité les événements dont un mariage est suivi ou précédé » ; il s'agit donc de mariage, et non pas d'art. D'autre part, dans *L'Atelier d'un peintre*, la femme joue plusieurs rôles, celui de peintre, celui de muse, inspiratrice d'œuvre d'art, et celui de modèle. Alors qu'à l'époque romantique l'idée de discrimination des sexes s'impose, idée selon laquelle les hommes créent des œuvres d'art originales, et les femmes se recréent dans leurs propres enfants, dans l'univers valmorien, la femme devient créatrice de sujets artistiques, tout en incarnant la féminité traditionnelle. Là réside l'originalité de Marceline Desbordes-Valmore.