



テオフィル・ゴーチエの『金羊毛』における絵画的
表象：バルザック『知られざる傑作』との比較研究

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-27 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/10.24729/00002851

テオフィル・ゴーチエの『金羊毛』 における絵画的表象 —バルザック『知られざる傑作』との比較研究—

村田 京子*

フランス・ロマン主義において、絵画・彫刻など造形芸術と文学との関わりは深く、バルザックの『知られざる傑作』(*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831)をはじめ、芸術をテーマとする作品が多く見出せる。バルザックは自らを「文学的画家 (*peintres littéraires*)¹」の一人とみなしたが、テオフィル・ゴーチエもその範疇に入る。ゴーチエは、1836年に『プレス』紙に「下院の絵画 玉座の間」というタイトルの美術評を掲載して以来、1871年に亡くなるまで30年以上にわたって、様々な新聞・雑誌にサロン評や演劇評を掲載し、文芸評論家(*feuilletoniste*)として当時、名をなした人物である。彼は文芸評論だけではなく、詩や小説、戯曲、バレエなど様々なジャンルの作品を手がけ、彼と親交のあったマクシム・デュ・カンという言葉を借りれば *polygraphe*² (多方面の主題を扱う作家) であった。しかしその原点は、画家としての修業にあった。

ゴーチエは1822年1月、11歳の時にパリのコレージュ・ルイ＝ル＝グランに寄宿生として入学するが、寮生活の厳しさに耐え切れず、同年10月にコレージュ・シャルルマーニュに転校し、自宅通学生となる。学校の近くには画家のリウーのアトリエがあり、絵画に強い関心を抱くようになったゴーチエは父の許しを得て、1829年から学業の傍ら、アトリエでデッサンを学び始める。リウーのアトリエに集う芸術家の卵たちは当時、文学熱に駆られ、シェイクスピアやウォルター・スコット、バイロン、シャトーブリアンに熱狂し、とりわけヴィクトル・ユゴーを当代最高の詩人として称揚し、ゴーチエもその一人であった。またコレージュ・シャルルマーニュでは、3歳年上のジェラルド・ド・ネルヴァル(本名ジェラルド・ラブリュニ)と知り合い、ネルヴァルが1855年に亡くなるまで二人の厚い友情は続く。ネルヴァルは10代ですでに詩人として名を馳せ、1828年にはゲーテの『ファウスト』第一部をフ

* 大阪府立大学人間社会学部人間科学科

¹ Balzac, *Préambule des premières éditions d'Eugénie Grandet*, Pléiade (Gallimard), Paris, t.III, 1976, p.1024.

² Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, Paris, 1890, p.5.

ランス語に翻訳し、ゲーテ自身から絶賛の手紙を受け取るほどの天分を見せていた。後にロマン主義革命と称される 1830 年のエルナニ合戦にゴーチエが加わったのは、そのネルヴァルの誘いによってであった。当時 19 歳のゴーチエは、古典主義の牙城 フランス座に、長髪をたなびかせ、赤いチョッキに緑のパンタロンという派手な衣装で現れ、一躍有名になる。その後、ネルヴァルに導かれて、ロマン派の総帥ユゴのセナークルに参入したことが、詩と絵画との間で人生の選択に躊躇していたゴーチエを詩の道に進ませる決定的な要因となった。ゴーチエは『ロマン主義の歴史』(*Histoire du Romantisme*, 1869 未完)の中で、当時を回想して次のように語っている。「我々はクロッキーよりも詩句を多く作り始めていた。そして言葉で描く方が、絵の具で描くよりも我々には適切のように思えた³」。それ以降、画家の道を諦めて詩人、作家としての道を進むことになる。

しかし一方で、金銭的な理由で新聞記事の執筆に迫られたゴーチエは、文芸批評欄を「ひき臼」に喩え、自らを目隠しされたまま一日中、重い「ひき臼」を回し続けるロバになぞらえてその身を嘆き、画家の道を選択しなかったことを悔やむことがしばしばであった⁴。したがって、彼は常に「画家の眼」で物事、人物を観察し、絵筆の代わりに言葉を用いて「造形芸術のライヴァルとなるような文学⁵」を作り出そうとした。ゴーチエは絵画・彫刻の美を文学の中に置き換えることを目指し、それを「芸術の転換 (*transpositions d'art*)」と呼んだ。その代表的な作品が『金羊毛』(*La Toison d'or*, 1839)で、そこではフランドルの画家リュベンス (*Pierre Paul Rubens*, 1577-1640) の絵画を軸に物語が展開する。

本稿では『金羊毛』において、絵画的表象がどのように描かれ、ゴーチエの芸術論がいかなるものかを探っていきたい。考察にあたっては、バルザックの『知られざる傑作』との比較も行っていきたい。『知られざる傑作』は 1831 年に『アルティスト』誌に掲載されて以来、版を重ねる毎に様々な加筆修正がなされたが、とりわけ 1837 年には絵画に関する専門用語が大幅に加筆され、本格的に芸術をテーマとす

³ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, *Ressouvenances, Cœuvres-et-Valsery*, 2007, p.14.

⁴ マクシム・デュ・カンは次のように書いている。「絵画は彼をずっと惹きつけていた。それは彼にとって初恋のようなもので、その想い出は決してさめることはなかった。一生涯、彼は絵画に関心を持ち、気が挫けた時には非常にしばしば、自分が最初の衝動に従わなかったことを悔やんでいた」(Maxime du Camp, *op.cit.*, p.21)。

⁵ Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle, Études littéraires*, Boivin, Paris, 1949, cité par Gérard de Senneville, *Théophile Gautier*, Fayard, Paris, 2004, p.447.

る小説となった。絵については素人のバルザックに情報を提供したとされるのが、まさにゴーチエであった⁶。バルザックとゴーチエの親交は、1835年にゴーチエが「芸術至上主義 (l'art pour l'art)」を謳った序文で有名な『モーパン嬢』(*Mademoiselle de Maupin*) を出版した時、バルザックがこの小説に惚れ込んで、自分が創刊した雑誌『クロニック・ド・パリ』への寄稿をゴーチエに求めたことから始まる。それ以来、二人の親密な関係は途絶えることがなく、バルザックの『幻滅』(*Illusions perdues*)の第二部「パリにおける田舎の偉人」(*Un grand homme de province à Paris*, 1839)で主人公の詩人リュシアン⁷の作とされる『ラ・チューリップ』(*La Tulipe*)は、バルザックから依頼されて書いたゴーチエの詩であった⁷。また、1840年の『カディニャン公妃の秘密』(*Les secrets de la Princesse de Cadignan*)はゴーチエに献辞され、一方ゴーチエの方も、バルザック作品を翻案した演劇を批評する際には、必ず原作に触れることを怠らなかった⁸。さらにバルザックの死後、1858年にバルザックとの思い出やその小説美学を語った本を出版さえしている。こうした二人の交流がそれぞれの芸術論にどのような影響を与えたのか、その共通点と相違点を探ることで、芸術および芸術家に対するゴーチエ独特の考えを浮き彫りにしていきたい。

1. リュベンスの「マグダラのマリア」

『金羊毛』は、卑俗なブルジョワ社会に嫌気がさして内向的な生活を送る主人公の青年、チビュルスがルーヴル美術館で見たリュベンスの絵の女性—豊満で官能的な肉体を持つ金髪の女性—に触発され、そのモデルにふさわしい美を有するフランドルの女性を求めてベルギーに旅立つところから始まる。作者はその旅を「金髪探求 (*pourchas du blond*)⁹」と呼び、ギリシア神話で「金羊毛」の探求に向かう英雄イ

⁶ Cf. Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, pp.99-113.

⁷ ゴーチエはその著『バルザック』(1858)の中で、バルザックを「生まれつきの散文家」とみなし、彼には詩を理解する力も詩の才能はなかったとして、彼がリュシアン⁷の詩をゴーチエやデルフィーヌ・ド・ジラルダン、シャルル・ラッサイに依頼して書いてもらったいきさつを述べている (Théophile Gautier, *Balzac*, Le Castor Astral, 1999, pp.80-82)。

⁸ Cf. Jean-Luc Steinmetz, *Préface de Balzac de Théophile Gautier*, p.10.

⁹ Théophile Gautier, *La Toison d'or*; dans *Œuvres*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995, p.624. 『金羊毛』からの引用は全てこの版からのもので、今後、本文中にページ数のみを記す。

アソンの旅に喩え、物語のタイトルとしている。個人的な恋人探しの旅を、神話の壮大なイニシエーションの旅に喩えるその態度には「ダンディの皮肉たっぷりな傲慢さ¹⁰」が見出せ、1833年に出版された『若きフランスたち—諧謔小説集』(*Les Jeunes France. Romans goguenards*)を彷彿とさせる。

ベルギー旅行に関する描写は、ゴーチエ自身が1836年7月24日から8月25日にかけてネルヴァルと一緒に旅行した実体験に基づいている。彼はその旅行記を『クロニック・ド・パリ』誌に『ベルギー巡り』(*Un tour en Belgique*)というタイトルで、同年9月25日から12月25日まで6回に分けて掲載した。それは後に、10年後に再訪した時のベルギーの印象も加えて『奇想とジグザク』(*Caprices et zigzags*, 1852)に収められることになる。実際、旅行記と小説を比較して見るならば、「金髪探求」という旅の動機も同じで、その意に反して、ブリュッセルでもリュベンスの故郷であるアントウェルペン〔フランス語名ではアンヴェルス、日本では英語名のアントワープで知られている〕でもスペイン系の褐色の肌に黒髪の女性しか見出せず、失望するくだりなどは、実体験が小説の中にそのまま反映されている。『ベルギー巡り』ではパリからブリュッセルまでの馬車での旅のエピソードが全体の半分を占めているのに対し、小説ではそれを省略してブリュッセルに着いてからの話に収斂している。しかしブリュッセルからアントウェルペンまでの鉄道旅行や、*Verkoopt men dranken*〔フラマン語で「ここではお酒を売っています」を意味する〕という看板を掲げた店に触れるなど、地方色豊かな描写は旅行記の敷き写しである。

両者の最も大きな違いは、アントウェルペン大聖堂のリュベンスの『キリスト昇架』(1610)と『キリスト降架』(1612)に関する描写に見出せる¹¹。『ベルギー巡り』では、次のように描写されている。

まだ十分明るかったので、我々は大聖堂を訪れた。そこにはリュベンスの驚くべき3つの絵、『キリスト降架』、『キリスト昇架』と『聖母被昇天』がある。最初の2つの絵にはリュベンスの同じ手による左右両翼がついていて4枚の絵を形成している。「おお!」「ああ!」と感嘆符を6頁続けても、この奇跡を前にして感嘆のあまり私が陥った茫然自失の状態をほんのわずかししか表現できないであろう。〔それを描

¹⁰ Jean-Claude Fizaïne, Notice à l'édition Pléiade de *La Toison d'or*, dans *Romans, contes et nouvelles*, t.I, Paris, 2002, p.1429.

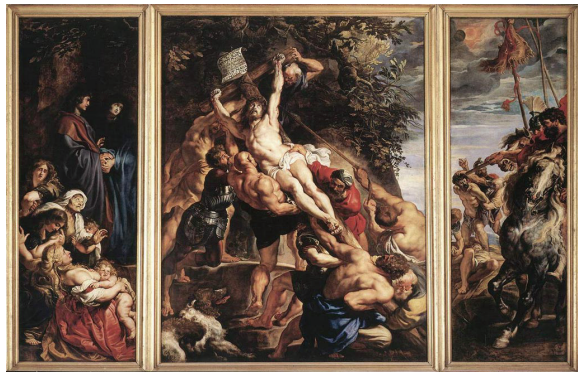
¹¹ 『キリスト昇架』と『キリスト降架』はどちらも三連祭壇図の中央図。『キリスト昇架』の左翼は『キリストの弟子と聖なる婦人たち』、右翼は『二人の盗賊と護送隊』、『キリスト降架』の左翼は『聖母マリアの聖エリザベツ訪問』、右翼は『聖母マリアの奉獻』となっている。

くには] 一章ではなく、8つ折り版の本一冊が必要であろう¹²。

上記のように、旅行記では揶揄と皮肉に満ちた簡潔な言葉で表現されるだけで、リュベンスの絵のどの部分に、どのような感銘を受けたのかは全くわからない。それに対し、『金羊毛』では詳細な描写がなされている。ただし、『キリスト昇架』と『キリスト降架』では全く違う叙述形式となっている。まず『キリスト昇架』(図版1参照)に関しては、エクフラシス(*ekphrasis*)の手法〔芸術作品を言葉で描写する〕が用いられ、それは読者に絵のイメージを想起させる装置として機能している。

『磔刑』〔『キリスト昇架』は例外的な作品で、リュベンスがそれを描いた時、ミケランジェロを夢見ていた。デッサンはローマ派のそれのように荒々しく野蛮で激しい。筋肉全体が一斉に浮き出て、全ての骨と軟骨が表面に現われ、鋼の神経が花崗岩の肉体を持ち上げている。—それはもはや、アントウェルペンの画家がその数知れぬ作品に無頓着にふりかけた陽気な朱色ではない。それはイタリアの最も暗い褐色である。死刑執行人たちは象のように巨大で、虎の鼻面に獐猛な獣の様相を呈している。キリスト自身、こうした誇張と与って、人類の贖罪のために自ら進んで身を捧げる一人の神というよりも、むしろ、ライヴアルの競技者によって十字架にかけられたクロトナのミロ〔多くのオリンピア競技で優勝した古代ギリシアの競技者〕のようだ。そこで唯一フランドル的なのは、作品の隅で吠え立っているスネイデルス〔動物画家。リュベンスの画中に動物を描く形で協力した〕の大きな犬だけだ。(630)

リュベンスは1600年にイタリアに赴き、ローマでミケランジェロ、ラファエロの絵に接し、



図版1 リュベンス『キリスト昇架』



図版2 リュベンス『キリスト降架』

¹² Théophile Gautier, *Caprices et Zigzags*, Victor Lecou, Paris, 1852, p.67.

8年余りイタリア各地を回って研鑽を重ねた後に、1609年に故郷のアントウェルペンに戻り、本格的な活動を開始する。その直後に描かれた絵が『キリスト昇架』で、ゴーチエの文章はそれをふまえている。また、リュベンスは動物や背景、脇役の衣装といった副次的な部分をヴァン・ダイクを初めとする助手や弟子たちに任せることがしばしばであった。ゴーチエがスネイデルスの名を挙げているのも、こうした情報に基づくものであった。このように、彼はいかにも美術評論家らしい客観的な描写に終始している。

一方、『キリスト降架』（図版2参照）の方は、全く正反対の口調で語られる。

『キリスト降架』の両翼が開いた時、チビュルスはあたかも光の淵の中を覗き込んだかのように、目がくらむような驚嘆の念に駆られた。マグダラのマリアの崇高な頭が黄金の海の中にあるかのように誇らしげに燃え立ち、ゴシック様式の狭い窓で和らげられた蒼白い灰色の空気をその眼の光で照らし出しているように見えた。彼の周りで全てが消えた。彼は完全な虚無となって […]、もはや何も見ていなかった。

チビュルスにとって、この像[マグダラのマリア]への一瞥は、天の啓示のようであった。彼は迷いから覚めた。自らの密やかな夢、その秘められた希望と彼は向かい合っていた。それは、彼がこれまで愛の想像力の情熱の限りを尽して追い求めてきた捕らえがたいイメージ、その横顔またはそのドレスの後ろの襞しかこれまで見ることができず、たちまち消えてしまうイメージそのものであった。いつでも不安げな羽を広げて飛び立とうとする、気まぐれで人見知りなキマイラが、もはや逃げることもなく、その美しさの栄光に包まれて不動のまま、彼の前に存在していた。巨匠は、彼自身の心の中から彼が予感し希望した恋人の姿を取り出して写し取っていた。彼には彼自身がこの絵を描いたように思えた。彼の内で漠然とした下絵の状態に過ぎなかったものが、天才の手でしっかりと大まかに描かれ、未知のものに対する彼の漠とした空想に素晴らしい色をまとわせていた。彼は確かにこの顔だと認めたが、それは一度も眼にしたことのないものであった。(630) [下線引用者]

ここでは一貫して主人公の眼を通した主観的な描写がなされ、絵の中でめくるめくような光を放つマグダラのマリアのみに焦点が当てられている。ゴーチエは、客観的な描写から主観的な描写へ唐突に転換することで、魂を揺さぶるような強い衝撃を受けた主人公の姿を読者に印象づけている。しかも、チビュルスの心の内に漠然と存在していたに過ぎない理想の女性像が、リュベンスの「マグダラのマリア」という明確な形となって現れ、あたかも「天の啓示」であるかのように描かれている。それは、「捕らえがたい」「未知の」理想が物質的な絵の表象として現実姿を現した瞬間であった。それが聖なる場所である教会で起こっただけに、そこには神秘的な雰囲気醸し出されている。こうした感覚は作者自身が経験したもので、1836

年11月29日付けの『プレス』紙に掲載した「アントウェルペン大聖堂のリュベンスの絵」という記事の中で、『キリスト降架』についてゴーチエは同様の印象を述べている¹³。

当時、リュベンスの絵に注目したのはゴーチエだけに限らない。第一帝政および王政復古時代にリュベンスは脚光を浴び、ドラクロワなどに大きな影響を与えることとなった¹⁴。リュベンスには、御用画家として描いたマリー・ド・メディシスの生涯に関する21枚の連作があり、1625年からリュクサンブール宮に収容されていた。その絵が1817年にルーヴル美術館に移管されることで、初めて一般大衆の目に触れるようになった。『金羊毛』の中でチビュルスがルーヴルで見たのは、まさにこれらの絵であった。その中でも彼を最も魅了したのが『マリー・ド・メディシスのマルセイユ上陸¹⁵』(図版3参照)で、特に画面の前景に描かれた「海の精」であった¹⁶。彼がリュベンスの「マグダラのマリア」と出会う運命的な日の前夜、あたかもそれを予告するかのように、「真っ赤な花のように成熟した唇」と「乳のように真っ白な、丸いむっちりした」(627)官能的な「海の精」が彼の夢の中に現われている。



図版3 リュベンス
『マリー・ド・メディシスのマルセイユ上陸』

フランスにおけるリュベンス受容に大きな変化をもたらしたのが、とりわけフランス革命とナポレオン遠征であった。というのも、対外戦争で勝ったフランス軍は、

¹³ 「両翼が開かれ、そこから崇高な絵画があたかも聖櫃の内部であるかのように光り輝いた。私は驚きのあまり茫然自失の状態であった。ずいぶん前からこれほど強い感動を味わったことはなかった。私は暗い部屋から鮮烈に照らし出された部屋に移った者のような眩暈を感じた。絵画そのものを初めて見たように思えた」(« Les Rubens de la cathédrale d'Anvers », cité par Sylvain Ledda, *Le peintre et son modèle*, Gallimard, Paris, 2006, p.206).

¹⁴ Cf. Jean-Claude Fizaïne, *op.cit.*, pp.1431-1432.

¹⁵ ゴーチエは『金羊毛』の本文では『女王の旅行』(*Voyage de la reine*) (627) と不正確な名称で呼んでいる。

¹⁶ ゴーチエは『ルーヴル美術館愛好家ガイド』の中でも、リュベンスの『マリー・ド・メディシスのマルセイユ上陸』を取り上げ、前景の3人の「海の精」とセイレンのみに照準を絞り、その「しなやかで肉づきのよい体」「つやのある肩」「小さな窪みのある、弓なりに反った腰」を褒め称えている (*Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Charpentier, Paris, 1893, p.128).

占領した国の美術館から美術作品を大量に接收し、ルーヴル美術館に収容するようになったからだ。1794年にフランスに占領されたベルギーからは『キリスト降架』がルーヴルに送られ、1795年から1814年までそこに展示されていた。この絵には「オランダ絵画の特徴とみなされてきた物質主義と重苦しさを体現しているかに見えたリュベンスとは別のリュベンス¹⁷」が見出され、人々の賞賛の的になった。「宗教絵画の気高さと厳肅さ」がこれまでの偏見を一掃し、人々はリュベンスの中に「思索する芸術家 (artiste penseur)」を見出した¹⁸。とりわけ1830年から40年にかけて、アントウェルペン大聖堂の宗教画に対する熱狂がフランスで巻き起こり、ゴッテもその一人であった。

しかしジャン=クロード・フィゼンヌが指摘しているように、宗教画の中で、マグダラのマリアの光り輝く金髪のみを取り上げるゴッテの態度には「主題に対するある種の不敬の念¹⁹」が垣間見られる。その「不敬の念」は、前述の『キリスト降架』の引用の後に続く文章の中でより鮮明になる。そこではゴッテは一旦、『キリスト昇架』と同じ客観的視点を取り戻し、キリストの血の気を失った白い足がマグダラのマリアの象牙のような肩に触れる様子を描いている。しかしそれはキリストへの主人公の激しい嫉妬を描く伏線ではない。マグダラのマリアが「つやのあるとろけるような視線」、「悲し気で情熱的な視線」をキリストのみに注ぎ、彼女を熱く見つめる彼の方に振り向いてくれないことを、チビュルスは「屈辱的」で「この上なく不当」(631)だと感じている。言わば、キリストを恋敵とみなしているのだ。

ところで、作家であり画家でもあったウジェーヌ・フロマンタン (Eugène Fromentin, 1820-1876) が、『昔の巨匠たち ベルギーとオランダの絵画』(*Les Maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*, 1876)の中で同じくリュベンスの『キリスト昇架』と『キリスト降架』について一章を設けている。マグダラのマリアに関しては、ゴッテと同様に「異論の余地なく画中で最も鮮やかな手ぎわを発揮した部分²⁰」だと賞賛している。それと同時に彼女の姿は「『降架』のこのいかめしい画面、少々修道院向きにできた、徹底して聖書的なこの画面を飾る唯一世俗的な魅力²¹」とみなして

¹⁷ Jean-Claude Fizaïne, *op.cit.*, p.1432.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ ウジェーヌ・フロマンタン『昔の巨匠たち ベルギーとオランダの絵画』、杉本秀太郎訳、白水社、1992年、81頁。ゴッテより9歳年下のフロマンタンは、ゴッテとも交流があった。

²¹ 同上、82頁。

いる。そしてこの三連祭壇図の両翼に描かれた『聖母マリアの聖エリザベツ訪問』、『聖母マリアの奉獻』のうち、フロマンタンは前者の絵に描かれた聖母の内にリュベンスの理想の女性像を見ている。

それに対し、ゴーチエは両翼の聖母マリアだけではなく、『キリスト降架』に描かれている聖母についても一切触れていない。その上、『ベルギー巡り』では言及していたリュベンスのもう一つの絵『聖母被昇天』(図版4参照)の存在が小説の中では欠落している。それは故意の言い落としとしてしか考えられない。本来ならば、天上的な美を象徴する聖母マリアの方が神秘的な光を放つはずが、



図版4 リュベンス『聖母被昇天』

ゴーチエにおいては絵の中で「唯一世俗的な魅力」を持つマグダラのマリアが目くるめくような光を帯びている。そこには正統キリスト教ではない、異端の、もしくは異教の匂いが感じ取られる。

ゴーチエ自身、リュベンスのマグダラのマリアの魅力を次のように分析している。

この素晴らしい女性の中で私を魅了するのは、彼女が至上の美に加えて途方もない生命感覚を持っているからだ。生命力が赤い繊維となって、このピロードのような肌の中を走り、これほどきれいで繊細な皮膚の下には不屈の筋肉が隠されている²²。

何という腕！何という肩！[...] それは、あたかも弾力性のある象牙、しなやかな大理石のようだ。これほどの透明さがこれほどの堅固さと両立しているとは信じがたい²³。

彼はマグダラのマリアの内に横溢な生命力を見出し、宗教性よりは官能性を、精神性よりは物質性を重んじている。言い換えれば、聖性と身体性が矛盾なく融合したマグダラのマリアの内に、ゴーチエは理想の女性像を見出している。それが「繊細な皮膚」と「不屈の筋肉」という相反する要素の組み合わせや、「弾力性のある象

²² Théophile Gautier, « Les Rubens de la cathédrale d'Anvers », in *La Presse*, article daté du 29 novembre 1836, cité par Jean-Claude Fizaine, *op.cit.*, p.1442. 下線引用者。

²³ *Ibid.*, p.1443. 下線引用者。

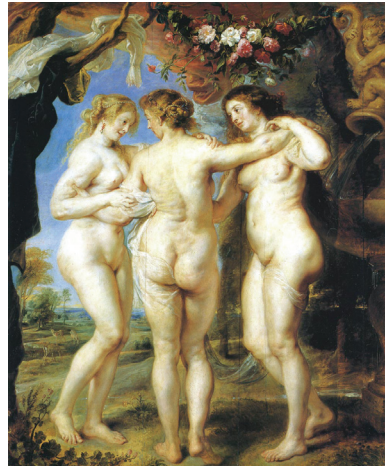
牙」、「しなやかな大理石」、「透明さ」と「堅固さ」の両立という撞着語法 (oxymoron) となって表現されている。

一方、聖母マリアについては『モーパン嬢』で、作者の分身と目される主人公ダールベールが次のように述べている。

ぼくは大聖堂の石の葉型模様の下で、ステンドグラスの揺らぐ光に目をとめてしばしば随分長く佇んだものだ。[...] ぼくは聖母マリアの切れ長の眼の淡い青色の奥深くをじっと見つめた。その痩せた瓜実顔、弓なりの細い眉に敬虔な眼差しを向け、光り輝くなめらかな額、清らかに透き通るこめかみ、桃の花よりも柔らかく、控えめで処女の色合いを湛えた頬骨をうっとり見つめた。びくびく震える影を投げかける黄金の美しい睫毛を一本一本数えた。謙虚にかしげる華奢な首の捉えがたい線を薄明かりの中で見分けた。彼女のチュニカの襞を向こう見ずにも手で持ち上げ、[...] 処女の胸をじっと眺め、細く青い血管を眼に見えないほど細く枝分かれしたところまで眼で追った。 [...]

いやはや！白状するが、あまりにも霞のようにはなく、羽がはえて今にも飛び立ってしまいそうなこの非物質的な美女には、ぼくはあまり感銘を受けなかった²⁴。

さらに彼は、聖母マリアのような「非物質的な美女」よりも、「海の泡から誕生したヴィーナス」の方が千倍も好ましいと語っている。そして、その身体的特徴としては、「目じりの反った古風な眼」、「婀娜っぽく口づけを誘う、切れ目ははっきりした端正な唇」、「狭くてふくよかな額」、「海のように波打つ髪」、「引き締まった艶やかな肩」、「魅惑的な曲線を無数に描く背中」、「離れすぎない小さな乳房」と詳細に条件づけている²⁵。それはボッティチェリの『ヴィーナスの誕生』を彷彿とさせる。しかし、その後には続く条件として挙げられる「ゆったりした腰」「優美な力」「惚れ惚れするような女らしい体に漲る超人的な逞しさ²⁶」はむしろ、リュベンスの女神像（図版5参照）に見出せる。



図版5 リュベンス『三女神』

²⁴ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*, Honoré Champion, Paris, t.I, 2004, p.258. 下線引用者。日本語訳に関しては、岩波文庫版『モーパン嬢』、井村実名子訳、2006年を一部参照した。

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

いずれにせよ、身体性を否定し「処女性、神秘性、メランコリー²⁷」をもたらしたキリスト教を非難し、それ以前の「逞しく健やかな古代社会²⁸」に強いノスタルジーを抱くダルベールは、キリスト教的な価値観とは無縁であった。したがって、ダルベールと同じ気質のチビュルスが企てた「金髪探求」が異教的な光を放つマグダラのマリアに行き着くのと、ギリシア神話のイアソンの「金羊毛」探求には、異教的イニシエーションという意味で共通点が見出せる。その意味では、ゴーチエがタイトルを当初の『マグダラのマリア』から『金羊毛』に変更したのも、それほど不思議ではない。

ダルベール＝ゴーチエが理想とするヴィーナス（ギリシア神話ではアフロディテ）は、美の女神であると同時に豊穡と官能の女神、売淫の女神でもある。実際、古代ギリシアではアフロディテの神殿に仕える神聖娼婦と、売り上げの一部を神殿に納める寺院娼婦が存在していた²⁹。それゆえ、ヴィーナスを信奉するゴーチエが、聖母マリアよりもマグダラのマリアに惹かれるのは当然のことであった。彼は1838年に『マグダレナ』(*Magdalena*) という詩を発表し、「彼女は聖母マリアよりもさらに美しい³⁰」と謳っている。また、『モーパン嬢』でダルベールの理想の女性を体現するモーパン嬢は、17世紀の実在の女傑をモデルにしているが、ゴーチエは実名のジュリー (*Julie*) からマドレーヌ (*Madeleine* : フランス語でマグダラのマリアを表わす) に名前を変更している。それも同じ理由によるものであろう³¹。ダルベールの理想が「リュベンスの描いたジョルジョーネのモチーフ³²」であったように、ゴーチエにとってリュベンスの女性像、すなわち豊満で官能的な肉体を持ち、繊細さと逞しい生命力を合わせ持つ女性が理想であったと言える。

ところで、バルザックはリュベンスの絵をどのように捉えていたのだろうか。『知られざる傑作』は、まさにリュベンスが生きた時代である17世紀のパリを舞台にしている。そこに登場する三人の画家のうち、二人が実在の画家—ニコラ・プッサン

²⁷ *Ibid.*, p.260.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. バーン&ボニー・ブロー『売春の社会史』、香川檀、家本清美、岩倉桂子訳、ちくま学芸文庫、上巻、1996年、118—119頁。

³⁰ Théophile Gautier, *Magdalena*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Bartillat, Paris, 2004, p.282.

³¹ ダルベールの理想の女性もまた、「繊細であると同時に堅固な美、優雅であると同時に頑健、詩的であると同時に現実的な美」(*Mademoiselle de Maupin*, p.134) を特徴とし、チビュルスがリュベンスのマグダラのマリアに見出した特徴と重なり合う。

³² *Mademoiselle Maupin*, p.134.

(Nicolas Poussin, 1594-1665) とフランソワ・ポルビュス (François Porbus, 1570-1622) 一で、ポルビュスがまさに「リュベンスのためにマリー・ド・メディシスの寵を失ったアンリ 4 世の御用画家³³」として描かれている。作中の天才画家フレノーフェルはポルビュスの絵をリュベンスと比べて次のように言っている。

[...] この絵はあの下司なリュベンスの絵よりはるかにました。あいつの絵は朱をふりかけたフランドルの肉の山で、波打つ赤茶色の髪に色の騒音だ³⁴。

このように、バルザックはリュベンスを全く評価していないようだ。ピエール・ローブリエは上記の引用の「フランドルの肉の山 (montagnes de viandes flamandes)」という表現を、ゴーチエの長編詩『アルベルチュス』(Albertus, 1832) の一節にある「リュベンス風の肉の山 (montagnes de chair à la Rubens)」という表現に関連づけて、ゴーチエのバルザックに対する影響の現れとみなしている³⁵。しかしこれまで見てきたように、ゴーチエはそこに逞しい生命力を見出して、むしろ理想の女性像としていた。その証拠に、リュベンスの絵画『アマゾンの戦い』(図版6参照) を詩に「転換」させたゴーチエの『テルモドン川』(Le Thermodon, 1838) では、「至上最高の画家」「神々しいネーデルランド人」「フランドルのミケランジェロ」とリュベンスに最高級の褒め言葉を与えている³⁶。そして、ギリシア軍との激しい戦闘で敗れ去るアマゾン族の女たちへの悲痛な思いと同時に、彼女たちの美しい金髪と「雪のように純白な美しい肉体³⁷」を称えている。そこにはラファエロの聖母マリア像(とりわけ『サン・シストの聖母』)を理想美とみなすバルザックとの違いが見出せる³⁸。



図版6 リュベンス『アマゾンの戦い』

³³ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981, p.43.

³⁴ *Ibid.*, p.50. 下線引用者。

³⁵ Pierre Laubriet, *op.cit.*, p.109.

³⁶ Théophile Gautier, *Le Thermodon*, dans *Œuvres poétiques complètes*, p.319.

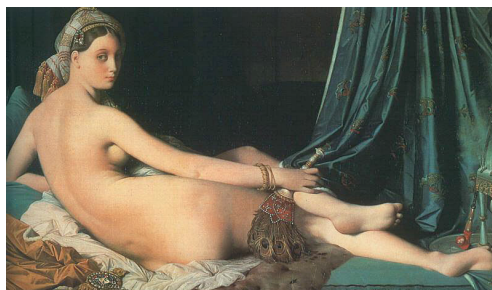
³⁷ *Ibid.*, p.320.

³⁸ ラファエロの聖母マリア像に関するバルザックの解釈については、拙論「隠喩としての図像—『人間喜劇』におけるポルトレ』(『テキストの生理学』、朝日出版社、2008年)を参照のこと。

ところで、フレノフェールが「完璧な美」を求めて 10 年来、弛まず制作してきた作品は『カトリーヌ・レスコー』と名づけられ、さらには「美しき娼婦」または「ベル・ノワーズズ (Belle Noiseuse)」とも呼ばれている。ミシェル・セールによれば³⁹、「ベル・ノワーズズ」は「ざわめく海 (la mer noiseuse)」から生まれたアフロディテを意味する。それはまさに、ゴーチエのダルベールが理想とする女性像と重なる。フレノフェールは自らの絵を次のように説明している。

それを見た者は誰でも一人の女が垂れ幕の下で、ピロードのベッドに横たわっていると思うことだろう。その側には三脚台があって、そこから芳しい香りが立ち昇っている。垂れ幕を引き絞っている紐の房を君は手に取ってみたい気に駆られるだろう。そしてカトリーヌ・レスコー、ベル・ノワーズズと呼ばれる美しき娼婦の胸が息づいているように見えるだろう⁴⁰。

フレノフェールの描写からは、アングルの『グランド・オダリスク』(図版7参照) またはティツィアーノの『ウルビーノのヴィーナス』が想起される。しかしカトリーヌ・レスコーの髪や眼の色、肌の色など身体の形状は具体的には何も説明されず、



図版7 アングル『グランド・オダリスク』

イメージのみに還元されている。プッサンとポルピュスが実際に眼にしたのは「混沌とした絵の具の壁⁴¹」でしかなく、そこから「裸の片足」だけが突き出していた。それも「かぐわしい足、生きた足⁴²」としか表現されていない。理想的な身体各部分を一つずつ挙げて、その特徴を詳しく描写するゴーチエとは対極にある。このようなバルザックの抽象性とゴーチエの具体性は一つには、『知られざる傑作』でバルザックが描こうとしたのは、寓意としての「聖なる娼婦⁴³」であったのに対し、ゴーチエの方は身体性を何よりも重んじていたからであろう。さらに、二人の作家の芸術論の核となる「形象 (forme)」についての見解がそれぞれ違うことにも起因

³⁹ Michel Serres, *L'Hermaphrodite*, Flammarion, Paris, 1987, p.128.

⁴⁰ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, pp.65-66.

⁴¹ *Ibid.*, p.69.

⁴² *Ibid.*

⁴³ この点に関しては、拙論「寓意としての『娼婦』—『知られざる傑作』を中心に—」(『バルザック』、駿河台出版社、1999年所収)を参照のこと。

するように思える。次章では、その違いを明らかにしていきたい。

2. 表層の美学

『金羊毛』の主人公チビュルスは、「本や絵画の中で生きるあまり、もはや自然を真実のものともみなすことができなくなった」(622) 青年として登場している。ラファエロの聖母像や、ティツィアーノの娼婦像と馴れ親しんだ彼には、どんなに有名な美女でも醜く見えてしまう。作者は彼の陥った心境を次のように説明している。

古代彫刻やイタリア美術を研究し美術の傑作になじみ、詩人の作品を読むことで、彼は「形象 (forme)」に過敏な繊細さで反応するようになった。だから、たとえ世界で最も美しい魂の持ち主であろうと、ミロのヴィーナスのような肩でなければ彼は愛することが出来なかったであろう。(622)

チビュルスは「物質的な完璧さ」を求めるあまり、恋人の肉体にも「デッサンの誤り」(623) を見出すほどだ。『モーパン嬢』のダルベールも同様で、彼は自らの資質を次のように述べている。

ぼくは恋愛の対象も古代の光に照らし合わせて、まずまずの出来の彫刻作品として見た。腕はどうだろう？ まあまあだ。手も繊細な造りだ。この足はどうか？ くるぶしは品がなく、踵は平凡だ。しかし胸はいい位置にあって良い形だ。蛇のような曲線は十分しなやかで、肩は豊満で風格がある。—この女ならばまずまずのモデルになれるだろう。部分によってはいくつかの鋳型を取れるだろう。—この女を愛することにしよう⁴⁴。

要するに、ダルベールやチビュルスは「恋人の眼」ではなく「画家・彫刻家の眼」で女性を見ている。こうした傾向は作者自身にもあてはまる⁴⁵。ゴーチエにとって、芸術の本質は自然の模倣ではなく、自然を超越した完璧な美の創造にある。したが

⁴⁴ *Mademoiselle de Maupin*, pp.257-258.

⁴⁵ ゴーチエ自身、リウーのアトリエに入った時、同様の印象を抱いている。「最初の女性のモデルは私には美しくないように思え、非常にがっかりしてしまった。それほど芸術は自然を増幅して最も完璧な形を作り出していた。しかしながらそれはとてもきれいな娘で、私は後に比較することで、その優雅で整った身体の線を評価するようになった。しかしこの印象に基づいて、私は常に生身の女性よりも彫像を、肉体よりも大理石を好むようになった」(Cité par Maxime du Camp, *op.cit.*, pp.186-187)。

って美の基準は、彫刻や絵画など造形芸術にあり、自然は芸術作品のプリズムを通して眺められる。生身の女性は彫像と化し、その表層のみで価値が測られるのだ。ダルベールは「肉体に対する魂の優位」を拒否し、「均整の取れた形 (forme) を美德と考える」と断言している⁴⁶。まさにボードレールが指摘しているように、アリストテレス以来の「真・善・美」という絶対価値の中で、ゴーチエは「真」「善」を切り捨てて、「美への絶対的な愛情⁴⁷」を固定観念としている。彼は、眼で見て手で触ることのできる「表層の美」に憑かれた作家で、「皮膚、表皮」を意味する *peau, épiderme* という言葉がキーワードとなる⁴⁸。ゴーチエは『モーパン嬢』の序文の中で「何の役にも立たぬものほど、真に美しいものはない。有益なものはすべて醜い⁴⁹」と述べ、功利主義を追求する産業革命の産物を否定したが、一方でそれに対して興味深い指摘をしている。

エンジンや機械、数学的な組み合わせの産物は全て、醜悪の刻印が押されている。—それは一つのことが原因だ。すなわち、それらはあまりにも真新しく、芸術がまだ関心を持つにいたっていないからだ。それらには形象 (forme) の衣装—言わば、表皮 (épiderme)—が欠けている⁵⁰。

このように、ゴーチエは芸術と「表皮 (épiderme)」を関連づけている。すでに見たように、彼は肉体の完璧な美を求めて、身体の各部分に彼が思い描く美の基準を厳格にあてはめていた。「表皮」の中でも、彼が一番こだわったのが「美しい手」であった。その典型的な例として、友人に宛てたダルベールの手紙の一節を挙げておこう。

ぼくが何よりも崇拜するもの—それは美しい手だ—あの人の手を君が見れたらなあ！何という完璧さ！何という鮮烈な白さなんだ！何と柔らかな皮膚 (peau)！肌の奥までしっとり潤い、指先は何と素晴らしくほっそりしていることか！爪の半月は何とくっきりした形を象っていることか！何という光沢と輝き！まるで薔薇の内側の花びらだ。—あれほど賞賛的となった有名なアンヌ・ドートリッシュの手でも、あの人の手に比べれば、七面鳥の番人か皿洗いの女の手と変わらない。—そしてこの手のほ

⁴⁶ *Mademoiselle de Maupin*, p.256.

⁴⁷ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier (I) », dans *Œuvres complètes*, Pléiade, t.II, 1976, p.111.

⁴⁸ 第一章で引用した「アントウエルペンのリュベンスの絵」の中でも「ピロードの肌 (peau de velours)」「繊細な皮膚 (épiderme si fine)」と *peau, épiderme* を重視している。

⁴⁹ *Mademoiselle de Maupin*, p.102.

⁵⁰ Théophile Gautier, article du 31 Juillet 1844 dans *La Presse*, cité par Paul Bénichou, *L'école du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1992, pp.567-568.

んのわずかな動きにも何という優雅さと技が見出せることか！ […] —この手を思うだけで、ぼくは気が狂いそうになり、唇が震え熱くなる⁵¹。

まさに手のフェティシズムが見て取れるが、ここでも絵画的表象が美の基準となっている。井村実名子が指摘しているように⁵²、ダルベールが美の基準とする「アンヌ・ドートリッシュの手」は、リュベンスの『アンヌ・ドートリッシュの肖像』

(図版8参照)に描かれたものである。別の箇所で言及される「ジョヴァンナ・ダラゴーナの手⁵³」もまた、ラファエロ作とみなされる『ジョヴァンナ・ダラゴーナの肖像』(図版9参照)に基づいている。



図版8 (左) リュベンス『アンヌ・ドートリッシュの肖像』

図版9 (右) ラファエロ『ジョヴァンナ・ダラゴーナの肖像』

ダルベールはさらに、身体それぞれの部分が断片として美を

形成するのではなく、全体としての調和が必要だとして、不完全な美を見る方が、完全な醜さよりも不愉快に感じると述べている⁵⁴。不完全な美は不快感を呼び起こすどころか、不吉な様相を帯びることもある。それが『魔眼』(*Jettatura*, 1857)の主人公、ポール・ダスブルモンの場合である。彼のポルトレ(人物描写)は次のようなものだ。

横顔はすっきり整った線を示し、骨相学者が嘆賞したであろう秀でた額、上品にそった高い鼻、形のいい唇、そして、あごは力強い丸みが古代の浮彫像を思わせる。ところが、こういった顔立ちはすべて一つ一つは美しくても、全体として見ると感じのいいものではなかった。輪郭を和らげ、お互いを溶け合わせるあのいわゆる調和に欠けているのだ。言い伝えによると、イタリアのある画家は反逆の大天使を描こうとして、ばらばらな美を一つにした顔つきを作り出し、こうして、角だの、吊り上

⁵¹ *Mademoiselle de Maupin*, pp.248-249. 下線引用者。

⁵² 井村実名子、岩波文庫版『モーパン嬢』の「解説」、上巻、2006年、326頁。

⁵³ *Mademoiselle de Maupin*, p.208.

⁵⁴ *Ibid.*

げた眉だの、歪めた口だのを使ったよりは、ずっと恐ろしそうな効果をあげたという⁵⁵。

「出来損ないの形状 (*forme manquée*)⁵⁶」は恐怖をもたらし、不吉な力となる。ポールはまさに凶悪な魔力を持つ「魔眼」の持ち主で、誰かを見据える時、「眼光がほとんど凶器のように鋭くほとぼしる⁵⁷」。その結果、視線を投げかける相手に災いや不運をもたらしてしまう。しかし、その不吉な力は彼の意志や性格とは全く無関係のものだ。ポール自身、自らの顔を「柔和で優しい魂をかくす引きつった仮面⁵⁸」とみなしているように、肉体と魂の断絶が生じている。彼にあっては、肉体は魂を映す鏡ではなく、両者はその覇権を争って戦う敵対関係にある。彼の恋人への愛情が「表皮」に溢れ出た時、束の間、「ばらばらな美」が調和を取り戻して美しい形状を呈するようになる。

このとき、ダスプルモン氏の顔は、一つ一つは完璧に美しいがばらばらでまとまりのない各部分を内心の喜悦がうまく整合していないときにとくに強く表れる、あのなんとはなしに嫌悪感を誘う表情を浮かべてはいなかった。それは申し分のない美貌で、イタリア人がよく使う言い方を用いれば、<いかす>ものだった⁵⁹。

彼は恋人を憔悴させる「魔眼」の力を呪うあまり、自ら眼をつぶして盲目になるが、すでに恋人は衰弱死してしまっていた。このように、この物語は「出来損ないの形状」によって肉体と魂に齟齬が生じ、「一種の永遠の自己疎外⁶⁰」を余儀なくされた一人の男の悲劇となっている。

以上のように、「表層の美学」を標榜するゴーチエの作品では、登場人物の身体的特徴とその精神との照応関係はほとんど見出せない。それに対してバルザックの場合、身体的特徴はその人物の性格や気質を表す記号となる。ゴーチエはバルザックを評して、「近代的な事象」に興味を抱くあまり、造形芸術の理想的な美よりも「人相 (*physionomie*)」を優先したと述べ⁶¹、次のように続けている。

⁵⁵ Théophile Gautier, *Jettatura*, dans *Œuvres*, Bouquins, Robert Laffont, p.849. 下線引用者。日本語訳は小柳保義訳(教養文庫版『魔眼』、1991年、13頁)を用いた。

⁵⁶ *Ibid.*, p.910.

⁵⁷ *Ibid.*, pp.849-850. 小柳訳、14頁。

⁵⁸ *Ibid.*, p.910. 小柳訳、145頁。

⁵⁹ *Ibid.*, pp.853-854. 小柳訳、22-23頁。

⁶⁰ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p.194.

⁶¹ Théophile Gautier, *Balzac*, p.86.

彼は女性のポルトレに、必ず一つのしるし、一つの髻、一つの皺、一つのばら色の染み、優しげで疲れた様子を浮かべる「眼や口の」端、あまりにも目立ちすぎる血管を付け加えていた。それらは人生の様々な苦しみを表す細部であるが、詩人ならば同じイメージを描く時には一恐らくは間違っ—必ず削除したことだろう⁶²。

ガルの骨相学、ラファーターの人相学に大きな影響を受けたバルザックは、顔の中でも額は創造力、眼は感傷性、鼻は官能性、口は感受性、顎はセクシュアリテを外在化する記号とみなし⁶³、それに基づいて登場人物を造形した。例えばルイ・ランベールのような知的活動に従事する者は、頭が大きく広い額に、虚弱な下半身といった身体的特徴が付与される。また、『村の司祭』(*Le Curé de village*, 1841) のヴェロニック・グラランの身体的特徴の変容は、彼女の魂の歴史を物語るものであった⁶⁴。

ゴーチエは専ら「視覚の充足、形象の彫琢、輪郭線の純正⁶⁵」といった表層的な外観のみを重視した。一方、バルザックの場合、表層はその下に隠された感情や思想を読み解く指標として機能している。『知られざる傑作』で絵画論を展開するフレノフェールは、「形象 (*forme*)」という語を二通りに使い分けている。一つは、彼がラファエロについて論じる時に使う *forme* という言葉である。

彼 [ラファエロ] の並外れた偉大さは、内的感覚からきている。それは Forme を打ち壊そうとしているかのようだ。Forme は、彼の描く人物において我々人間と同じように、思想や感情、ある広大な詩情を伝え合うための手段となっている⁶⁶。

このセリフにおける *forme* は、ゴーチエと同じ意味の「表層」を表し、「表面 (*surface*)」や「外観 (*apparence*)」と同義語と考えられる。一方、フレノフェールがポルピュスを批判する時には、*forme* は少し違うニュアンスを帯びている。

君は forme の奥底まで十分降りて行ってない。*forme* が回りくどい手段を使って、逃げ回るのを追い求めるだけの愛と忍耐が足りないんだ。美は厳しくなびきにくく、そんなことで手に入る代物ではない。無理やり降参させるには、美がくつろぐ時を待ち、付け狙い、しつこく口説き、しっかり抱きすくめないといけないんだ。Forme は神話

⁶² *Ibid.*, pp.86-87.

⁶³ Cf. Tahsin Yücel, *Figures et messages dans La Comédie humaine*, Mame, Paris, 1972, p.118.

⁶⁴ 拙論「『村の司祭』解説— 一女性の魂の歴史—」、『仏文研究』(京都大学フランス語学フランス文学研究室発行)、第16号、1981年を参照のこと。

⁶⁵ *Mademoiselle de Maupin*, p.266.

⁶⁶ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p.49. 下線引用者。

のプロテウス [ギリシア神話の海神。変幻自在に形を変えることができた] よりずっと捕らえにくく、隠れ家に富んでいる。それは長い格闘の後で初めて、不本意ながら本当の姿を見せてくれるものなのだ⁶⁷。

フレノフェールは *forme* をエロティックなメタファーを使って説明しているが、ここでは *forme* は「打ち破る」のではなく、その「奥底まで降りて」いかねばならないものだ。「*forme* の奥底まで降りること」、それはすなわち「結果」から「原因」に遡り、「自然の奥義 (*arcane de la nature*)⁶⁸」を手に入れることを意味している。それは「表層 (*surface*)」よりも「深層 (*profondeur*)」や「本質 (*essence*)」に関わり、「質料」に対する「形相」という意味での *Forme* と解釈すべきであろう。ピエール・ローブリエの言葉を借りれば、バルザックにおいては、真の芸術家にとって「見ることは結果を越えて原因に到達することであり、見かけの形象 (*forme*) の裏に潜む真の形相 (*Forme*) を見抜く⁶⁹」ことであった。このように、ゴーチエと同じ *forme* という言葉をキーワードにしながら、バルザックの芸術論はゴーチエとは正反対の「深層の美学」に発展している。

3. ピグマリオン神話

これまで見てきたように、ゴーチエとバルザックの間には芸術論や小説美学において様々な点で違いが見出せた。しかしその一方で、『金羊毛』と『知られざる傑作』には幾つかの共通点が存在している。第一に、芸術のテーマと愛のテーマの交錯、絵の中の女性と現実の女性の対立を挙げることができる。『金羊毛』ではリュベンスの「マグダラのマリア」に対して、その生き写しの女性グレートヒエンが登場し、『知られざる傑作』では、フレノフェールの「カトリーヌ・レスコー」にプッサンの恋人ジレットが対峙して、芸術と愛の葛藤が語られる。第二に、両作品とも神話のピグマリオンに言及していることだ。『知られざる傑作』ではフレノフェールが、「カトリーヌ・レスコー」に関して「肉がびくびく動いている。彼女はもうすぐ立ち上

⁶⁷ *Ibid.*, pp.48-49. 下線引用者。

⁶⁸ *Ibid.*, p.48.

⁶⁹ Pierre Laubriet, *op.cit.*, pp.90-91.

がりそうだ⁷⁰」と述べている。『金羊毛』でも、チビュルスにはリュベンスの「マグダラのマリア」が「今にも立ち上がって、絵から降りてくるように思えた」(631)というくだりがある。どちらも、魂を持たない絵画的表象が生命を吹き込まれるという点で、ピグマリオン神話と密接に結びついている。しかし『知られざる傑作』は自らの作り出した作品に生命を吹き込むという「創造者 (Créateur)」の物語であるのに対し、『金羊毛』は自らは絵筆を取らない芸術愛好家の物語である。ここでは、ゴッテの作品においてピグマリオン神話がどのような形で描かれているのかを見ていきたい。

ゴッテの作品世界で、画家が登場するのは『アルベルチウス』と『オニユフリウス』(Onuphrius, 1832)の2作品しかない。しかも、両作品ともホフマン風の幻想文学の範疇に属し、主人公は悪魔に憑かれた画家として描かれ、芸術創造の問題は全く取り上げられていない。『モーパン嬢』のダルベールは詩集を1冊出版しているが、その詩句は平凡で彼の思想を投入したものではなく、彼自らが「ぼくは何も作り出していない⁷¹」と告白している。しかし、それは想念の枯渇ではなく過剰によるもので、想念が過剰に噴出するあまり、言葉や絵筆で具体的に表現することが不可能であったからだ。ダルベールは自らを「詩人であり画家である」と規定して、次のように述べている。

ぼくは世界のどんな詩人よりも美しい想念を思いついた。最も賞賛される巨匠たちにも劣らない純粋で神々しい人物像を創り出した。—それがぼくの眼の前に、実際に絵になったかのようにはっきりと鮮やかに見える。ぼくの頭に穴を穿ち、中にレンズを入れて見てもらえば、今まで誰も見たことのない最も素晴らしい画廊が見えるはずだ。どんな王様でもこれに匹敵するだけの絵を所有しているとは自慢できないだろう⁷²。

バルザックは『従妹ベット』(La Cousine Bette, 1846)の中で、素晴らしい作品を着想する「構想 (Conception)」の力と、それをたゆまぬ労働によって作品に仕上げる「制作 (Exécution)」の二つが芸術創造には必要だと述べている⁷³。その観点から見れば、ゴッテのダルベールは「構想」の段階に留まっている。『知られざる傑作』では、混沌とした絵の中に「カトリーヌ・レスコー」が息づいているのを見るフレノ

⁷⁰ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p.69.

⁷¹ *Mademoiselle de Maupin*, p.307.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Balzac, *La Cousine Bette*, Pléiade, t.VII, Paris, 1977, pp. 241-242.

フェールを、プッサンが「詩人⁷⁴」と呼んだが、ダルベールもまた同じ意味における「詩人」であった。しかもフレノフェールとは違い、ダルベールには自らが抱く理想美を実現できるだけの絵の技量や才能が欠けていた。それゆえ彼の関心は、他人が作り出した傑作、すなわち巨匠の絵画や彫刻へと向かう。それがピグマリオン神話と結びついて、絵の中の美女が生命を吹き込まれ、額縁から出て来ることを夢見るようになる。確かにそれは、彼自らが作り出した作品ではない。しかし、「彼の空想の美術館と非常に似通っているので、彼自身から生み出されたように思える⁷⁵」のだ。第一章ですで見たと同じように、それは『金羊毛』でチビュルスがリュベンスの「マグダラのマリア」を見た時、彼が抱いた印象と同じものであった。

したがってゴーチエの場合、『知られざる傑作』に見出せるロマン主義的なピグマリオン神話（神に代わり、自らの天分によって作品に生命を吹き込む芸術家の創造神話）とは違い、芸術創造の問題に関わることはない。常に芸術愛好家の立場から語られる。それは、ゴーチエ自身が画家の道を断念し、美術評論家として活躍したことと無関係ではないだろう。

芸術作品のプリズムを通して現実世界を見るチビュルスにとって、仮象の世界が現実であった。彼はリュベンスの「マグダラのマリア」に対して次のような嘆きの言葉を投げかけている。

どうしてお前はこの画布の網目に永遠につながれ、このニス⁷⁴の薄い層の下に囚われて、手に触れることのできない影 (ombre) でしかないんだ？—どうしてお前は生きることもできずに幻の命 (fantôme de la vie) しか持っていないのだ？ (648)

そして彼女に向かって、「おいで、マドレーヌ。お前は2000年前に死んだが、ぼくにはお前の遺灰を蘇らせるに足る若さと情熱を持っている」(640) と呼びかけている。ゴーチエの幻想小説『アッリア・マルケッラ』(Arria Marcella, 1852) ではまさに、ポンペイの遺跡で見つかった、女の魅力的な胸の輪郭を残す灰の塊が、主人公の青年の激しい欲望の力によって1700年以上も前の過去から蘇り、美しい女性に化身している。チビュルスも、生命を持たない絵の表象に情熱の力で生命を吹き込もうとしているのだ。一方、現実の女性は彼にとって、絵の中の恋人の「幻 (fantôme)」を実体化するための鋳型でしかない。「マグダラのマリア」にそっくりなグレートヒ

⁷⁴ Le Chef-d'œuvre inconnu, p.70.

⁷⁵ Anne Geisler-Szmulewicz, op.cit., p.140.

エンに対して、彼は彼女をマドレーヌと呼ぶだけではない。彼女に古風な衣装を着せ、櫛で留めていた豊かな金髪を肩の上におろし、スカートの襞を直し、コルセットの紐を外したりした後、何歩か後ろに下がって「彼の作品 (son œuvre)」（652）をじっと眺めるのだ。その光景を語り手は読者に向かって、次のように説明している。

あなた方は恐らく、どこかの風変わりな興行で「生きた絵 (tableaux vivants)」と呼ばれるものをご覧になったことがあるだろう。劇場で最も美しい女性たちを選んで衣装を着せ、有名な絵を再現するように彼女たちにポーズをつける。チビュルスはこうした類の傑作 (chef-d'œuvre) を作り上げたところだった。—それは、リュベンスの絵から切り取った断片とでも言えるものであった。(652) [下線引用者]

フレノフェールは実体を持たない絵の表象を、三次元の厚みを持った人間に変容させようとした。チビュルスは逆に、生身の女性を二次元の絵画的表象に閉じ込めようとしている。要するに、彼はピグマリオン神話を逆行する形で実現しようとしている。グレートヒェン自身、それに気づいて自分が「絵に描かれた女性」の「代役」または、彼の情熱の「転写刷り」でしかなく、「あなたが好きなように服を着せる可愛いマネキン人形」（652）にされてしまったと、チビュルスを責めている。彼女はさらに、「人形は苦しみ、あなたを愛している」と、「仮象 (apparence) の存在」に貶められて、その下に潜む「魂」を蔑ろにされたことを嘆いている。語り手もまた「自然」、「現実の生」を切り捨てて芸術の世界に生きる者は、「生暖かい彫像」の「見かけ (apparences) の下にぴくぴく動き、震えているものがあるかどうか、全く気にならなかった」（646）と述べている。グレートヒェンはチビュルスの「画家の眼」によって、人格そのものを否定され、解体されて「断片」と化している。このように「絵の女性」と「生身の女性」の立場の逆転が、ゴーチエの作品の特徴となっている。

チビュルスの愛を巡る「絵の女性」と「生身の女性」との対立は、芸術と自然の対立に置き換えることができる。その上、社会的な観点から見れば、ブルジョワ社会を揶揄し、ダンディを気取る芸術家気質とブルジョワ的な価値観との対立構造がそこに内在している。グレートヒェンは、ゲーテの『ファウスト』に登場する同名の女性と同じく、純粹無垢で敬虔なキリスト教徒として描かれている⁷⁶。語り手は、

⁷⁶ 実際、ゴーチエは『金羊毛』の中で「レンブラントのエッチングにあるファウスト博士の小宇宙」（642）と、ファウストに言及し、『金羊毛』の女主人公グレートヒェンとファウストを結

彼女が住む家の建物を描写するにあたって、「フランドルのきわめて家父長的な善良さ」(634)と表現し、アムステルダムの建築画家ヨハannes・ヘイデン (Jan Van der Heyden, 1637-1712)と、農民風俗画家のダーフィット・テニールス(David Ténirs, 1610-1690) (図版 10 参照) の名を挙げて、その「全く中世的な素朴さ」(634)を強調している。とりわけ、グレートヒエン (マルグリット) の部屋の内部は次のように描写されている。



図版 10 テニールス『ケルメス』

この穏やかで落ち着いた室内をしばらく見てもらいたい。そこには何も眼を惹きつけるものはない。全てが静かで、簡素で抑制がきいている。マルグリットの部屋そのものが、何よりも乙女らしいメランコリックな効果をもたらしている。魅惑的な清潔さを持つこれら小さな細部に漲っているのは、無垢の静謐である。(636) [下線引用者]

下線部にあるように、「穏やかさ」「静けさ」「簡素」「抑制」「清潔」を表す室内そのものが、部屋の住人である娘の性格や生活を反映している。語り手はさらに続けて、枕元のキリスト像をもう少し黄ばませ、サージのカーテンの襞にもう少し陰影をつけ、白っぽい窓ガラスを褐色にするなどして、娘の頭や手に光を集中すれば「最も良き時代のフランドルの絵」(637)が出来上がるだろうと語っている。そして、その絵に「テルボルヒ(Gérard Terborch, 1617-1681)やカスパル・ネツェル (Caspar Netscher, 1639-1684) も署名を入れることを拒みはしないだろう」(637)と付け加えている。

ヘラルト・テルボルヒ (図版 11 参照) とカスパル・ネツェル (図版 12 参照)、さらにその後で言及されるハブリエル・メツー(Gabriel Metsu, 1629-1667) は三人ともオランダ派の画家であった。17世紀当時、



図版 11 テルボルヒ『手紙を書く女』

びつけている。

キリスト教や古代神話、寓意を主題とした絵がアカデミー絵画として重要視されたが、オランダ画派は風景や日常生活など身近な主題を扱い、「風俗画」の新たなジャンルを確立していた。その代表的な画家がレンブラントで、上記の画家たちもその範疇に属していた。こうした画家によって描かれる女性はほとんど全て、室内の仕事に従事し、まさに「無垢の静謐さ」を感じさせるものであった。

バルザックの作品でも、『鞠打つ猫の店』(*La Maison du chat-qui-pelote*, 1830) や『村の司祭』において、物語の舞台となる家の室内はくすんだ褐色の色調を帯び、17世紀オランダ絵画に喩えら



図版12 ネットチェル『レース編みの女』

れている。オランダ絵画はバルザックにおいて、家父長的なブルジョワ社会の価値観と結びついているが⁷⁷、ゴーチエの作品でも同様である。素朴で家父長的な趣を見せる建物の造り、「清潔」「質素」「禁欲」「勤勉」といったピューリタンのな雰囲気⁷⁸の中で、グレートヒェンはその枠組みにふさわしい純粹無垢な娘として登場している。窓枠の窪みに花の鉢を置き、毎朝水をやる彼女の姿や、ランプの光のもと辛抱強く針仕事に励む彼女の影が透明なカーテン越しに映る姿は、典型的な「窓辺の娘」の構図となっている⁷⁹。それは、家父長的な枠に閉じ込められた女性のメタファーであった。

語り手は皮肉な口調で、次のような疑問を投げかけている。

グレートヒェンは本当にチビュルスの理想なのだろうか？ これら全てはあまりに綿密すぎ、あまりにもブルジョワ的で現実的ではなからうか？ それはフランドルの典型というよりむしろ、オランダの典型ではないだろうか？ 率直に言って、リュベンスのモデルがこんな風だったと皆さんはお考えだろうか？ (637)

⁷⁷ バルザックの作品と17世紀オランダ絵画との関係については、拙論「隠喩としての図像—『人間喜劇』におけるポルトレー」を参照のこと。

⁷⁸ ゴーチエは、グレートヒェンの部屋の長持や机、肘掛け椅子、針仕事の道具などを詳細に描写した後、「ほとんどピューリタンのに簡素な家具調度」(638)と形容している。

⁷⁹ 「窓辺の娘」についても、拙論「隠喩としての図像—『人間喜劇』におけるポルトレー」を参照のこと。

確かに、チビュルスがリュベンスの絵の女性に見出した「優雅さに包まれた力強いエネルギー」(643) がグレートヒェンには欠けていた。また、チビュルスと同じ芸術家気質のダルベールが理想とする女性、モーパン嬢は、男装して諸国遍歴の旅に出た理由を次のように説明している。

そう、マドリネット [マドレーヌの愛称] は他の女友達とは違って、窓辺の朝顔やジャスマミンの間で、バルコニーの縁に所在なげに肘をつき、平原の果てに広がる地平線の莖色の縁 [...] をじっと眺めるだけに留まっていられなかった⁸⁰。

モーパン嬢は「窓辺の娘」の立場を否定し、家父長的な枠を越えて自由に生きることを選択している。その上、彼女自らがダルベールの寝室に忍び込んで彼に身を任せるといふ点でも、女の「羞恥心 (pudeur)」を何よりも尊ぶブルジョワ道徳に反していた。モーパン嬢は言わば、グレートヒェンの対極に位置している。そもそも、キリスト教以前の「ホメロスの時代の人間⁸¹」と自称するダルベールにとって、「羞恥心」は「新時代の発明、形象と物質に対するキリスト教の侮蔑の産物⁸²」として、捨て去るべきものであった。チビュルスにとっても、アントウェルペンのマグダラのマリアは「偉大な聖女」というよりは、むしろ官能的な「娼婦」「誘惑者」(651) のイメージで立ち現れ、信心深いグレートヒェンとは価値観を異にしていた。

グレートヒェンとチビュルスの気質の違いはとりわけ、彼のパリの住まいに見て取れる。

チビュルスのパリの住まいは、フランドルの謹厳と厳密さに慣れているアントウェルペンの娘を非常に驚かせた。この贅沢と無頓着の混交を眼にして、彼女の頭はすっかり混乱してしまった。(650) [下線引用者]

語り手は「贅沢と無頓着の混交」の具体例として、見事な枝つき大燭台と平凡な蠟受けの取り合わせ、足蹴にされて壊れ、破片を鉄線でつないだ跡が見える高価で素晴らしい中国の壺、壁にピンで無造作に留められた貴重な版画などを挙げている。さらに室内にはトルコ煙管や水煙管、短刀、トルコの長剣、中国靴、インドスリッパなど雑多な物が散乱している。それは当時、ロマン主義的な詩人やダンディが好

⁸⁰ *Mademoiselle de Maupin*, pp.279-280.

⁸¹ *Ibid.*, p.256.

⁸² *Ibid.*, p.259.

んだ道具立てであった。贅沢だが無秩序なこの部屋は「質素」「清潔」「秩序」といったブルジョワ的な価値観を転覆させるもので、現実世界よりも想像の世界に生きる者にふさわしい空間であった。ゴーチエは、チビュルスが追い求める絶対的な美を「影 (ombre)」「幻 (fantôme)」「キマイラ (chimère)」と呼んで、実現不可能な夢とみなし、地上的な幸福を約束する現実の女性グレートヒェンと鋭く対立させている。

チビュルスとグレートヒェンのこうした価値観のずれは、バルザックの『鞠打つ猫の店』にも見出せる。この小説では、堅実なブルジョワ家庭に育ったオーギュスチーナと裕福な貴族で画家のソメルヴィユとの恋愛が語られる。その結末は、彼と価値観を共有できなかったオーギュスチーナの悲劇的な死で終わっている。『知られざる傑作』のジレットもまた同じタイプの女性で、バルザックは彼女を「偉大な男の傍らに苦しむためにやって来て、進んで辛苦を共にし、その気まぐれを理解しようと努める、気高く寛容な心の持ち主の一人⁸³」と呼んで、慎ましく自己犠牲的な女性像を浮き彫りにしている。そして彼女も、恋人のプッサンによって、自分の裸体を男の眼に晒すという象徴的な「売春」を余儀なくされ、芸術の犠牲となっている。

それに対して、ゴーチエの作品では現実の女性が芸術に勝つ結末となっている。グレートヒェンはチビュルスに、彼が「絵の女性」に抱いている感情は、情熱的な愛ではなく「形象と美への崇拜」に過ぎず、彼の夢を画布に定着すれば「抑えがたい情熱の過度の迸り」(653)を静めることができると述べている。そして彼女は、召使に画布と画架、絵筆を持って来させる。

召使がすっかり用意を整えた後、清らかな娘は、一種の崇高な破廉恥さで衣服を脱ぎ捨て、海から出てくるアフロディテのように髪の毛を持ち上げ、輝く光の下にじっと立った。「私はあなたのミロのヴィーナスと同じくらいきれいでなくて？」と彼女は素晴らしく魅力的に口をとがらせながら言った。(653) [下線引用者]

彼女は自らがモデルになってチビュルスに絵を描かせることで、彼を想像の世界から現実世界に引き戻している。それは、現実生活への適応を促す一種の臨床心理学的な治療とも言える。実際、チビュルスは画家になることでリュベンスの「マグダラのマリア」への情熱が醒め、グレートヒェンと結婚する結末となっている。チ

⁸³ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p.59.

ビュルスの絵に関しては、語り手は次のように述べている。

[グレートヒェンがポーズをした] 2時間後には、頭はすでに生命を帯び、画布から半ば外に出て来ようとしていた。1週間で完成した。しかしながらそれは、完璧な絵ではなかった。(653)

こうした結末は、あたかもバルザックの小説をパロディ化しているようだ。その上、グレートヒェンとの結婚は「世俗的な結末⁸⁴」に他ならず、現実から距離を置くロマン主義的な詩人のブルジョワ化が皮肉を込めて語られている。

しかしながら、ゴーチエの作品で興味深い点は、チビュルスの「画家の眼」によって絵画的表象に還元された女性—それは、女性の「物」化に他ならない—が、それを逆手に取って自らの身体性を強調することで、消極的な存在から主体性を持った存在へと変貌していることだ。グレートヒェンはそれまでの道徳観念を捨て去り、自ら裸体を曝け出すことで、逞しいエネルギーを備えた新しい自我を確立している。それが先に触れた引用の「崇高な破廉恥さ」という表現の中に反映されていないだろうか。また、物語はほとんど一貫してチビュルスの視線を通して描かれるが、最後はグレートヒェンの長いセリフで終わっている。そのディスコースはチビュルスの本質を見極める鋭い洞察さに満ち、理路整然とした言葉によって彼を圧倒している。言い換えれば、男の芸術家が作り出したピグマリオン神話が、その「作品」である女の視点で語り直されることで価値の相対化が生じている。

さらに、1844年に出版された『カンダウレス王』(*Le Roi Candaule*)では、ピグマリオン神話とメドゥーサ神話が結びつき、「彫像」とみなされた生身の女性ニュシアが報復としてメドゥーサとなって⁸⁵、「芸術家」カンダウレス王の命を奪う(=石と化す)物語となっている⁸⁶。それは『モーパン嬢』のダルベールが見た「石の夢⁸⁷」

⁸⁴ Anne Geisler-Szmulewicz, *op.cit.*, p.141.

⁸⁵ ニュシアがギュゲスに命じてカンダウレス王を殺させる時、ゴーチエは次のように描写している。「ギュゲスには彼女の豊かな金髪が黄褐色に染まって炎と血の色に輝き、その巻き毛がゴルゴンやメドゥーサの髪のごとく蛇のようにうねりながら伸びていくように見えた」(*Le Roi Candaule, dans Œuvres, Bouquins, p.726*)。

⁸⁶ 『カンダウレス王』におけるピグマリオン神話とメドゥーサ神話の結びつきに関する詳細は、Anne Geisler-Szmulewicz, *op.cit.*, pp.170-179を参照のこと。

⁸⁷ ダルベールは次のように言っている。「—魂の世界はぼくの面前で象牙の扉を閉めてしまった。ぼくにはもはや手で触れるものしか理解できない。ぼくは石の夢を見る。ぼくの周りですべてが凝結し凝固する。浮遊するものも揺れ動くものも全くない。空気もなければ風もない。物質がぼくを締め付け、ぼくを侵略し、ぼくを押しつぶす」(*Mademoiselle de Maupin, p.264*)。

であり、魂の世界を拒絶し、手で触れることのできる物質世界のみを優先したあげく、自らが「石」と化す「芸術家」の運命を象徴している。また、ピグマリオン神話をテーマとする文学作品では従来、「芸術家」の視点でのみ語られてきたが、ゴーチエは芸術家によって創り出された「作品」の側に立ち、新しい視点でピグマリオン神話を再創造したと言えよう。

*
* *
*

以上のように、ゴーチエの『金羊毛』に現れる絵画的メタファーを様々な観点から読み解き、さらにゴーチエの芸術論をバルザックの『知られざる傑作』と照らし合わせながら検討した。芸術至上主義を標榜するゴーチエは表層的な形象を重視するあまり、形象の下に潜む「魂」にはほとんど斟酌していない。その点、彼は「表層」と「魂」の照応関係を優先させるバルザックとは対極にあった。したがって両者には、17世紀オランダ絵画の持つメタファーなど、幾つか共通点が見出せるものの、根本的な影響を互いに及ぼしあうことはなかったようだ。

特に両者を大きく隔てる点は、バルザックが創造者の視点から芸術を論じているのに対し、ゴーチエは芸術愛好家の視点を貫いていることにある。バルザックの場合、フレノフェール自身が言及しているように、ピグマリオン神話はオルフェウス神話、プロメテウス神話と結びつく。「神の火」を盗むプロメテウス＝芸術家が神に代わって創造行為を行うことは、神への冒瀆を意味し、芸術家は悪魔的な様相を帯びるようになる。それゆえ、フレノフェールをはじめとするバルザックの芸術家は全て、何かしら悪魔的な雰囲気を伴って現れる。一方、ゴーチエの『金羊毛』におけるピグマリオン神話では、「絵の女性」に生命を吹き込もうとするばかりではなく、「生身の女性」を絵画的表象に嵌め込もうとする、逆のピグマリオン神話が生じている。そこには芸術家の創造神話は見出せず、芸術愛好家と絵画的表象、モデルとなる現実の女性という三角関係の中で、「作品」として「物」化された女の側からの反撃が描かれる。それが、後の作品『カンダウレス王』におけるピグマリオン神話とメドゥーサ神話の融合へと発展するきっかけとなっている。こうした点が、バルザックのピグマリオン神話にはない、ゴーチエの特色と言える。

また、『金羊毛』では自然描写がないため、本稿では取り上げなかったが、色彩

豊かな自然描写もゴーチエの一つの特徴となっている。例えば『モーパン嬢』で、ダルベールが田舎の屋敷の湖に面した部屋から外を眺める風景は、次のように描写される。

—ジャスミンが窓を縁取り、その星型の花卉が銀の雨となって床に降り注いでいた。異国の大きな花がぼくに香りを送るかのよう、バルコニーの下で壺を揺らしていた。[…] ぼくのベットからは湖水がきらきらと輝き、鱗をはがすように無数の金箔となって舞っているのが見えた。鳥たちはわけのわからないお喋りをし、さえずり、びいびい鳴き、するどい鳴き声をあげていた。[…] —正面には、太陽に照らされた丘の斜面で金色に染まった緑の芝地が広がり、そこでは小さな男の子に引率されて、大きな牛たちがあちこちに散らばって草を食べていた。—もっと遠方の高地には、さらに色の濃い緑の広大な森林が見え、そこから炭焼きの青みがかかった煙が渦を巻いて立ち上っていた⁸⁸。

この風景描写には確かに主人公の幸福な心境が反映され、バルザックの『谷間の百合』(*Le Lys dans la vallée*, 1836)に見られるような自然と人間の魂の照応関係をそこから導き出すことも可能であろう。しかしゴーチエの描写は前景から中景、そして後景へと続き、読者はあたかも一幅の「風景画」を前にしているような錯覚にとらわれる。まさに絵画からエクリチュールへの「芸術の転換」が行われているのだ。しかも、視覚を楽しませる豊かな色彩だけではなく、花の香り、鳥の鳴き声にも言及し、嗅覚、聴覚に訴えかける「風景画」をゴーチエは見事に描き出している。

こうした自然描写と絵画との関係や、『カンダウレス王』をはじめとする『金羊毛』以外の芸術小説も視野に入れて、ゴーチエと造形芸術との関わりを分析することが今後の課題となろう。

⁸⁸ *Ibid.*, p.198.

【参考文献】

1. ゴーチエの作品

- Gautier (Théophile) : *Balzac*, Le Castor Astral, 1999.
- : *Caprices et Zigzags*, Victor Lecou, Paris, 1852.
- : *Critique artistique et littéraire*, Larousse, Paris, 1929.
- : *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Charpentier, Paris, 1893.
- : *Histoire du Romantisme*, Ressouvenances, Cœuvres-et-Valsery, 2007.
- : *Jettatura*, dans *Œuvres*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995. 小柳保義訳
『魔眼』、教養文庫、1991年
- : *La Toison d'or*, dans *Œuvres*, Bouquins.
- : *Le Thermodon*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Bartillat, Paris, 2004.
- : *Le Roi Candaule*, dans *Œuvres*, Bouquins. 小柳保義訳『カンダウレス王』
（『吸血女の恋』、教養文庫、1992年所収）
- : *Mademoiselle de Maupin*, *Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*,
Honoré Champion, Paris, t.I, 2004. 井村実名子訳『モーバン嬢』、岩波
文庫、2006年
- : *Magdalena*, dans *Œuvres poétiques complètes*.

2. バルザックの作品

- Balzac (Honoré de) : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.
- 上記以外の作品はすべて、Balzac, *La Comédie humaine*, Pléiade, Paris, 1976-1981, 12 vol を用いた。

3. 研究書および研究論文

- Barstad (Guri Ellen) : *Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier. Arabesques et identités fluctuantes*, Solum Forlag / L'Harmattan, Oslo / Paris, 2006.
- Baudelaire (Charles) : « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, t.II, 1976.
- Bénichou (Paul) : « Théophile Gautier », dans *L'école du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1992.
- Bogaert (Geneviève van den) : Introduction de *La Mademoiselle de Maupin*, GF-Flammarion, Paris, 1966.
- Buisine (Alain) : Introduction de *Mademoiselle de Maupin*, Livre de Poche, Paris, 1994.
- Crouzet (Michel) : Introduction de *Mademoiselle de Maupin*, Folio, Paris, 1973.

- Du Camp (Maxime) : *Théophile Gautier*; Hachette, Paris, 1890.
- Fizaine (Jean-Claude) : Notice et Notes de *La Toison d'or*; dans *Romans, contes et nouvelles*, Pléiade, Paris, t.I, 2002.
- Geisler-Szmulewicz (Anne) : *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999.
- Jasinski (René) : *Les années romantiques de Th. Gautier*; Vuibert, Paris, 1929.
- Lavaud (Martine) : « La Muse et le Poète dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier », in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2002.
- Laubriet (Pierre) : *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961.
- Ledda (Sylvain) : *Le peintre et son modèle*, Gallimard, Paris, 2006.
- Lovenjoul (Spoelberch de) : *Histoires des œuvres de Théophile Gautier*; Charpentier, Paris, 2 vol, 1887.
- Milner (Max) : « Gautier », dans *On est prié de fermer les yeux*, Gallimard, Paris, 1991.
- Poulet (George) : « Théophile Gautier », dans *Études sur le temps humain*, Plon, t.1, 1952.
- Richer (Jean) : *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*; Nizet, Paris, 1981.
- Senneville (Gérard de) : *Théophile Gautier*; Fayard, Paris, 2004.
- Serres (Michel) : *L'Hermaphrodite*, Flammarion, Paris, 1987.
- Steinmetz (Jean-Luc) : Préface de *Balzac* de Théophile Gautier, Le Castor Astral, 1999.
- Théophile Gautier*; *Europe*, N° 601, 1979.
- Théophile Gautier*; *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, N° 4.
- Théophile Gautier. L'Art et l'artiste, Actes du colloque international*, Université Paul-Valéry, Montpellier, 2 vol, 1982.
- Yücel (Tahsin) : *Figures et messages dans La Comédie humaine*, Mame, Paris, 1972.
- 井村 (実名子) : 「解説」、『モーパン嬢』、岩波文庫、上巻、2006年
- ブーロー (バーン&ボニー) : 『売春の社会史』、香川檀、家本清美、岩倉桂子訳、ちくま学芸文庫、1996年
- フロマンタン (ウジェーヌ) : 『昔の巨匠たち ベルギーとオランダの絵画』、杉本秀太郎訳、白水社、1992年
- 村田 (京子) : 「隠喩としての図像—『人間喜劇』におけるポルトレ』、『テキストの生理学』、朝日出版社、2008年所収

- : 「寓意としての『娼婦』—『知られざる傑作』を中心に—」、『バルザック』、
駿河台出版社、1999年所収
- : 『『村の司祭』解説— 一女性の魂の歴史—』、『仏文研究』（京都大学フランス
語学フランス文学研究室発行）、第16号、1981年

La représentation picturale dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier

—Étude comparative avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac—

Kyoko Murata

Théophile Gautier a écrit un roman dont le récit se déroule sur l'axe des tableaux de Rubens : *La Toison d'or* (1839). Nous nous proposons de considérer comment y est traitée la représentation picturale. Pour cela, nous comparons l'œuvre de Gautier à celle de Balzac qu'est *Le Chef-d'œuvre inconnu* : nous pouvons ainsi mieux cerner l'idée que Gautier se fait des Beaux-Arts, idée tout à fait propre à Gautier.

La première partie concerne surtout la Madeleine de *La Descente de croix*, peinte par Rubens, dans la cathédrale d'Anvers. En se référant à la chronique du voyage en Belgique que l'auteur a effectué en 1836, nous mettons en relief l'expérience mystique que Tiburce, héros de *La Toison d'or*, éprouve face à la Madeleine de Rubens. Celle-ci, joignant « un sentiment de vie extraordinaire » à « la suprême beauté », apparaît à ses yeux comme une incarnation de la fusion de la corporéité et de la sainteté ; ce qui constitue l'idéal féminin de Gautier. Car il préfère la représentation de la Vénus, déesse de la volupté, à celle de la Madone, « beauté immatérielle ». C'est là que Gautier se démarque de Balzac, qui ne voit dans les tableaux de Rubens que des « montagnes de viandes flamandes ».

Dans la deuxième partie, nous traitons de l'esthétique de Gautier, esthétique qu'il nous laisse entrevoir dans *La Toison d'or*. Pour lui, l'essence de l'Art ne réside pas dans l'imitation de la nature, mais dans la création de la beauté parfaite, création au-delà de la nature. Par conséquent, les critères de la beauté ne sont pas tant fondés sur la nature que sur les arts plastiques. D'ailleurs Gautier refuse de reconnaître la suprématie de l'âme sur le

corps : il ne cherche que « la satisfaction de l'œil, le poli de la forme et la pureté de linéament ». D'où l'esthétique de « l'épiderme ». Il se met donc à la quête de la beauté physique, sans tenir compte de la beauté de l'âme. D'autre part, dans l'univers balzacien, la physionomie des personnages entre toujours en correspondance avec leur âme, si bien qu'elle est marquée de signes trahissant leurs caractères et sentiments, voire leur destin. Cette différence d'approche de la beauté chez les deux écrivains se révèle dans leur manière d'utiliser le mot « forme » dans leurs œuvres.

Dans la troisième partie, nous traitons le mythe de Pygmalion. *Le Chef-d'œuvre inconnu* est l'histoire d'un artiste qui, se substituant à Dieu, insuffle la vie à son œuvre. En un mot, c'est le mythe du Créateur, étroitement lié à celui de Prométhée. Quant à *La Toison d'or*, on a, par contre, affaire à un amateur de l'Art qui ne s'engage pas dans l'activité créative. Si ce roman se relie au mythe de Pygmalion, c'est que Tiburce veut animer la Madeleine peinte selon l'intensité de son désir. En revanche, la femme réelle pour lui n'est qu'une moule pour donner une substance au « fantôme de la vie ». Gretchen, vivante réplique de la Madeleine de Rubens, se voit réduite à un « morceau découpé de la toile de Rubens » : Gretchen devient lors un tableau vivant. Là se produit l'inversion du mythe. L'opposition entre la femme peinte et la femme réelle symbolise dans ce roman celle entre l'art et la nature, mais aussi celle entre l'esprit romantique et la morale bourgeoise. Gautier se sert subtilement des tableaux de peintres hollandais du 17^e siècle pour faire ressortir l'ambiance patriarcale où vit Gretchen, incarnation des vertus bourgeoises. Le mariage avec elle au stade du dénouement n'est autre chose que l'embourgeoisement d'un dandy. Certes, mais le discours final de Gretchen, se rebellant contre Tiburce qui l'a réduite à son œuvre, renverse les valeurs de l'artiste pour relativiser le mythe de Pygmalion. Cela mènera au mythe de Méduse dans *Le Roi Candaule* (1844). Ainsi Gautier réussit à recomposer un mythe de Pygmalion tout à fait nouveau.

(2008年11月20日受理)