



プルーストとアスパラガスとジェンダー：
ジェンダーの視点から見た文学と絵画の相関性

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-01-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 青柳, りさ メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004875

プルーストとアスパラガスとジェンダー —ジェンダーの視点から見た文学と絵画の相関性—

青柳 りさ

0 はじめに

0-1 ジェンダーとジェンダーフリー

コロキウムタイトルのもらって考えた。いまさらながらだが、「ジェンダーとは何だろう？」と。「ジェンダーフリー」という用語などから「性からの解放」、とりわけ「女性という性からの解放」などと漠然と把握しているつもりでいた。

ところが、今年の8月末、ある新聞記事の署名記事のなかで、「ジェンダー、性差別」と言い切られているのを目にして、「ジェンダー」という言葉は、実は、あまり正しくは理解されていないのだと感じた¹⁾。さらには「ジェンダーフリー」という用語も実は和製英語で、日本以外では通用しないと知った。「フリー」というのは、「アルコールフリー」、「オイルフリー」というように「～がない」という意味で、英語では、ジェンダーの存在を意識しない、見ようとしなない、「ジェンダー・ブラインド」というように聞こえるということである。日本におけるジェンダーフリーの運動は英語圏における「ジェンダー・イクォリティ (gender equality)」運動に近いということである²⁾。

さて、フランス語ではジェンダーはジャンルである。「ジャンル」とは、種類とか流儀とか部門とか、美術作品のジャンルとか、音楽のジャンルとか、あるいは、男性名詞、女性名詞という文法的な性等、フランス語のジャンルの方が、英語のジェンダーよりも広い意味で用いられている。ただし、語源をたどれば、ジェンダー、ジャンルとも、ラテン語のゲヌス (genus)、つまり、出生、起源、種族である。

日本ではジェンダーとは、「生物学的な男女の差を意味する「セックス」に対して、文化的、社会的な男女の差をさして言う言葉」とされていると

いうことである³⁾。相関性とは「密接なかかわり」とでもいったところなので、今回のコロキウムをテーマを私なりに整理すると、「社会的・文化的な性のありようという視点から見た文学と絵画の密接な関わり」ということになる。

0-2 スワンとオデット

本論でとりあげるのは、20世紀フランス最大の作家とも言われる、マルセル・プルーストとその作品『失われた時を求めて』である。プレイヤード版で4巻、現在岩波文庫で翻訳が進んでいるが、すでに刊行されているちくま文庫で10巻におよぶ歴大な作品である。といっても果たしてプルーストが書き上げたと言っていいのかあるいは未完のままなのか、「完 (Fin)」という文字を書いた後も、プルーストは死ぬまで修正を続けている。最初に出版された7巻本の後半4巻目以降は死後出版であり、そのことによって未だ最終稿への様々な疑問が提出されている。

その歴大な小説のなかの汲み尽くせないほどのテーマのなかに、たとえば、ボッティチェリのチッポラというテーマがある。小説のなかの「スワンの恋」という章のなかで、登場人物であるシャルル・スワンは、ボッティチェリの描くチッポラの肖像に似ているという理由で、自分のタイプではない女性(この「タイプ」をさすフランス語も「ジャンル」である)、オデット・ド・クレシに恋することになる。(図1)



図1 ラスキンの模写によるボッティチェリ『モーゼの生涯』から「チッポラ」(1906)

オデット・ド・クレシはスワンの目に、なるほど美しくないわけではなかったが、どうでもよいような種類の美人、さっぱり彼の欲望をかき立てず、むしろ一種の

肉体的嫌悪感すら起こさせる美人に見えた。男にはみな、それぞれタイプは違うが官能の要求とは正反対の女がいるもので、オデットはそういう女の一人に見えたのである。彼の気に入るには、横顔はとがりすぎ、肌は弱々しすぎ、頬骨は出すぎて、顔立ち全体がやつれて見えた。目は美しかったが、非常に大きく、自らの重みでたわんで、そのため顔の他の部分は疲れていつも具合の悪そうな不機嫌な様子をしていた。(I, 192-193)⁴⁾

スワンは、もとはといえば、ふっくらした薔薇色の頬のルネサンス的な健康的な美人が好みである。草稿のなかでも、オデットは「ふっくらして薔薇色の (bouffie et rose)」と何度も形容されている⁵⁾。1983年にフォルカー・シュレンドルフによって映画化されたスワンの物語、『スワンの恋』でオデットを演じるのは、決定稿よりもむしろこの草稿に近い、オルネラ・ムーティというふくよかで官能的な女優であった。しかし、「ふくよかで薔薇色の」という形容は、タイプ原稿のなかで削除され、「ボッティチェリ」の名前が手書きで加筆されていくことになり⁶⁾、そしてスワンは自分の好みのタイプではないオデットと恋に落ちることになる。

彼の二度目の訪問はもっと重要だったかもしれない。[...] オデットは少し加減を悪くして、薄紫色のクレープ・デ・シンのガウンを纏い、胸のところまでまるでコートのように豪華な刺繍を施した襟をかき合わせながらスワンを迎えた。彼の傍らに立ち、ほどいた髪を頬に沿って垂らし、無理な姿勢ではなく版画の方に身をかがめられるようにと軽く躍るように片足を曲げ、首をかしげながら気が引き立たない時はひどく疲れて陰気に見えるその大きな目でじっと版画を見つめている彼女は、システイナ礼拝堂の壁画にあるエテロの娘チッポラに似ていることでスワンの心を打った。(I, 219)

作品の中で、オデットは世紀末（19世紀末）の美を体現していくことになる。それはスワンの時代にあっては最先端の美であった。ところが、芸術に造詣が深いスワンに対し、時代的美を体現するオデットはといえば、残念ながら芸術には全く無知である。スワンは、当時、再発見の波が訪れつ

つあったフェルメールの研究をしているのだが、オデットとはといえば、そのフェルメールについて、「その画家はまだ生きていますか？」とスワンに尋ね、「フェルメールが女に苦しんだかどうか、その女は画家に靈感を与えたかどうか」と尋ね、そういうことがわかっていないと聞くと、もうフェルメールへの興味を失ってしまうという呑気さ加減である。「スワンの恋」の最後で、スワンは、「彼女は僕のタイプではなかった！（*qui n'était pas mon genre !*）」と吐き捨てるように言い放つ。この二人の不思議な落差は、しかし、プルーストのなかの男性は知的で女性は無知であるという短絡的な構図を示しているわけでもないようである。

0-3 ヴェルデュラン夫人のサロンとルメール夫人のサロン

たとえば、小説のなかにはいくつものサロンが描かれている。もちろんサロンを主催しているのは女性たちである。そのなかでもとりわけ重要なサロンのひとつは、スワンも常連であるゲルマント公爵夫人のサロンである。知的で洗練された貴族的なサロンである。そしてもうひとつのサロンが、ブルジョワのヴェルデュラン夫人のどちらかというと卑俗な感じで描かれているサロンである。貴族社会の寵児であるスワンは、オデットと会うために、この俗っぽいヴェルデュラン夫人のサロンの常連になろうと手を尽くす。しかしこのヴェルデュラン夫人のサロンは、じつは、いまだ世に認められていない若き無名の芸術家たちを庇護している。若き芸術家たちは、読者が期待するような不遜な態度をとったりはしない。臆病であったり、日和見であったり、俗人であったり、下品であったりするのだが、それが作品後半部になって一世を風靡する画家や音楽家となって、あるいは一流の臨床医となって再登場することになる。プルーストの小説におけるサロンの重要性は明白である。そしてそこでは、ゲルマント公爵やヴェルデュラン氏といった男たちの役割はむしろ引き立て役にすぎない。

そのヴェルデュラン夫人のモデルの一人として、必ず名前が挙げられるのが、マドレーヌ・ルメール夫人である。（図2）ルメール夫人のサロンは、プルーストの時代、人気のブルジョワのサロンではあった。しかし、むしろ今日、プルーストの小説のヴェルデュラン夫人のサロンのモデルであっ

たことによって再び脚光を浴びているようである。このルメール夫人は当時、この世に最もたくさんの薔薇の花を送り出した薔薇の画家とも言われており、プルーストの若き日の作品である『楽しみと日々』⁷⁾に挿絵も描いている。

このルメール夫人を中心とした展覧会が、昨年、2010年に、パリのマルモッタン美術館で、「プルーストの時代の女性画家とサロン (Femmes peintres et salons au temps de Proust)」と題して開催されている⁸⁾。も

ともとマルモッタン美術館が、ベルト・モリゾーの絵を多く所蔵していることから企画されたようだが、マチルド大公妃のサロン、エドモン・ポリニャック大公妃のサロン、マドレーヌ・ルメール夫人のサロン、マルグリット・ド・サン＝マルソー夫人のサロンという4つのサロンをとりあげ、また、女流画家として、ルイーズ・アベマ、ローザ・ボヌール、ルイーズ・カトリーヌ・プレスロー、マドレーヌ・ルメール、そしてベルト・モリゾーらの作品が展示された。これらの女性のなかで、プルーストが作品、書簡、草稿で言及していないのは3人だけである。そしてこの展覧会においては、とりわけルメール夫人の存在が強調されている。それは、ルメール夫人が描く絵やサロンの質もさることながら、なによりもプルーストが描いたヴェルデュラン夫人のモデルとして、21世紀の現在でもなお集客力があるとみなされたからだと考えられる。



図2 マドレーヌ・ルメール
『自画像』(1900年頃)

0-4 エルスチールとその妻

このルメール夫人が主要なモデルだとされるヴェルデュラン夫人のサロンに、「ビッシュさん」というあだ名で登場する画家がいる。優しい鹿のような目をしているので「牝鹿」という意味の「ビッシュさん」というあだ名をつけられているのだが、この画家は、作品後半でエルスチールという大画家となって再登場する。エルスチールの作風は、あるときはモネの

ようであり、あるときはターナーのようであり、あるいはシャルダンであり、ルノワールである。たとえば語り手は、若き日のオデットを描くエルスチールの筆にはマネの手法が見られたとも書いている。プルーストの親しんだ様々な画家のプルーストのとらえた特徴をその時々を示すことで、小説の中にとりこまれた先見的な、今日なお秀逸な美術批評を作品のなかに読むことができるようになっている。

この小説中の大画家、エルスチールには美しい妻がいる。といっても、小説の語り手はエルスチール夫人を「ひどく退屈な女だ、二十歳の頃にローマの平野で牛でもひかせたら美しく見えたかもしれない、その黒い髪ももう白くなりかけていた、月並みな女だがシンプルなところもない、取り繕った美しさは年齢のせいですっかり魅力をなくしてしまっていた」等々と書き連ねる。ところが、エルスチールはといえば、その妻になにかという優しい敬意をこめて「私の美しいガブリエル！（Ma Belle Gabrielle !）」と語りかけ、語り手は、「その言葉を口にしただけでもこの大画家エルスチールには感動と尊敬の念が湧き起こるかのように見受けられた」と語る。（II, 205-206）

このときのエルスチールの妻への視線に、私はナビ派の画家、ピエール・ボナール（1867-1947）の妻への視線を重ねた。プルーストとボナールについては、これまでほとんど指摘されていないし、ここでエルスチールという画家のモデルとしてボナールを挙げようというわけでもない。ただ、時代のなかでプルーストが注目していた絵画芸術の転換期のありようの一つと、眼前にある存在に美を見出すプルーストの姿勢を、ボナールの作品が見せてくれているように思える。

ボナールは風景も描いたが、生涯一人の女性（妻マルト Marthe De Meligny、のちに Maria Boursin、1869-1942）を描き続けたことでも知られている。二人の出会いは1893年マルト24歳のときだが、このときマルトは年齢を16歳と偽っている。結婚は、1925年で、マルトが56歳になってからである。レンブラントにしても、モディリアニにしても、ピカソにしても、多くの画家たちは美しい妻を（あるいは愛人を）描いた。画家にとってその美しい妻はミューズである。しかしボナールが他の画家と異なるの

は、神経症とも言われるほどに神経質で、異常なほどに入浴好きで一日のかなりの時間（あるいはほとんどの時間）をバスタブで過ごしたという、愛人にして後に妻となるマルトの美しい入浴図を、生涯描き続けたということである（図3）。年を重ねても、ボナールにとってマルトは永遠にこの上なく美しかったのである。『失われた時を求めて』においては、「エルスチールの絵を親しく知ることになったときエルスチール夫人も美しく見えるようになった」という語りがある。そのようなエルスチールがポ



(1908年)



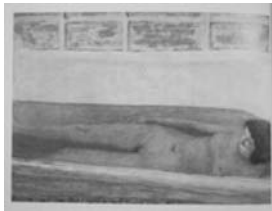
(1917年頃)



(1924年)



(1924年)



(1925年)



(1932年)



(1937年)



(1941年)

図3 ピエール・ボナール『入浴図』

ナルの姿に重なる。マルトの死後もボナールは美しい妻を描き続け、その死の5年後に世を去ることになる。

プルーストはボナールを知っていたかという点、当時、ナビ派を代表する画家の一人であったボナールは、1867年生まれなので、1871年生まれのプルーストとは、ほぼ同世代ということになる。「ナビ・ジャポナール(Nabi Japonard)」とも呼ばれている。プルーストの書簡や、『失われた時を求めて』には一度も名前は出てこないが、草稿(カイエ7, 19 r)に一度だけ名前が登場する。また、若き日のプルーストが寄稿していた雑誌『ルヴュ・ブランシュ』に、ボナールも同じ時期リトグラフを発表し大成功をおさめている。知らないということはないはずである。

画家にインスピレーションを与えた女性としてのエルスチール夫人の存在、そしてボナールにとっての妻マルトの存在はかけがえのないものに思える。しかしここで注目したいのはモデルの問題ではない。画家にとってのミューズの存在とは、そのミューズがいかに美しかったかではなく、画家の眼によっていかにそのミューズの美が見出されたかということであり、画家の筆によっていかに美しいミューズが誕生したのかということである。そしてもしかすると、そのミューズは女である必要さえなかったかもしれない。

1 絵画にまつわる怪しいディスクール

1-1 アルベルチーヌの眠り

眠る女を見つめる主人公の視線は、女のうなじに、エルスチールの描く絵に描かれるラファエロ風の背景の木を見出す。

ときおり後れ毛がただひとすじまっすぐに、エルスチールの描いたラファエロ風の絵の背景にそびえて見える、あのか細くほのかな月明かりの木々と同じ遠近効果を与えていた。(III, p. 579)

愛する女性の眠る姿を描写する文章はとても美しいものである。ラファエ

ロ風の背景についての画像は多くあるが、ここで一例として紹介しているのは、ジョルジョーネの描く『眠れるヴィーナス』(図4)、背景を描いたのは、現在ではティツィアーノとされている。⁹⁾



図4 ジョルジョーネ、ティツィアーノ『眠れるヴィーナス』(1507年頃)

私は海のそよ風のように穏やかな、月光のように夢幻の、神秘なささやきが発散するのを聞いていた、それはほかならぬ彼女の眠りだった。その眠りが続いている限り、私は彼女のことを夢想しながら彼女を眺めることができ、その眠りがもっと深くなっていけば、彼女に触れ、接吻することができるのだ。そのとき私が感じていたのは、まさに自然の美、無生物を前にしているような、純粋な、非物質的な、神秘的な愛であった。なるほど少し深く眠り始めたかと思うと、彼女はそれまでのような単なる植物ではなくなり、その眠りはわたしにとって一つの風景と化し、私はその眠りのほtotりで夢想にふけり、その夢想は私が決して飽きることがない、無限に味わっていたいとさえ思われる新鮮な官能をとまなうのだった。その眠りが私の左右を浸しているのは、湖のように穏やかになったバルベックの湾の満月の夜に、枝にそよとの風もなく、人は浜に寝そべて、引き潮が碎ける音をいつまでも聞いているときの、あの静かな何か、あの肉感的に快い何かなのである。(III, 578-579)

しかし、恋人の寝姿を描くこの美しい絵画的な文章に、不思議な文章が侵入してくる。

ときにはまるで海が荒れたようになり、入り江にまで嵐が感じられるようになる、すると彼女にぴったりと身体をよせて、私は、よせては返す彼女のいびきに聞き入るのだった。(III, p. 581)

なぜここで「いびき」が出てくるのか？ さらに、

「好きにしていよいよ」、別れ際にお休みを言おうとして彼女が私に近寄るとき、私が口づけをするのは、その感触の快さがほとんど家族的なものになってしまった彼女のたくましい首の両側で、そんなとき私はまだまだその首の日焼けが足りていないし、首のきめの荒さが足りないと思うのだった。まるでそんな頑丈な特質がアルベルチヌのなかにあるなにか誠実な人の良さと関係しているかのよう。(III, 585)

「いびき」、「たくましい首」、「日焼けが足りない」、「きめの粗さが足りない」、「頑丈な特質」？ 何やら怪しげである。アルベルチヌはいつの間にこんなにたくましくなったのか？ 女性ではなく男性のようである。男性、女性というジャンルに揺るぎが生じている。

1-2 「相当のジョルジョーネだ！」

このジョルジョーネが、手に入れたい女について語る男たちの会話にも登場する。語り手に友人のロベールはこう次のように語る。

「何を話してたっけ？ ああそうだ！ あの金髪の背の高い女、ピュトピュス夫人の小間使いだった。女の方も好きなんだが、まあ、それは君にはどうでもいいことだ。ただ、率直に言って、あんな美人を見たことがないよ」、「かなりのジョルジョーネのようだね」、「相当のジョルジョーネだ！ ああ、パリで過ごす暇があったら、思いっきり派手に立ち回れるんだが！ それからまた別の女へってね。恋愛なんてのは嘘っぱちだからね、僕もすっかり夢から覚めたよ」(III, p. 94)

いかにもマッチョな発言をしているロベールだが、この主人公の親友ロ

ベール・ド・サン・ルーは作品後半で、じつは同性愛者であることが発覚する。となると「女の方も好きなんだが、まあ、それは君にはどうでもいいことだ」という発言も、先ほどと同様、怪しい感じが漂ってくる。男性、女性というジャンル、ジェンダーそのものが、ブルーストにあっては、怪しいのだ。

このジョルジョーネの絵について、プレイヤッド版の注はルーヴルにある『田園の奏楽』に登場する二人の女性としている（図5）。この絵は、ブルーストの時代にはジョルジョーネの作とされていたが、現在ではジョルジョーネによって描き始められ、その弟子であるティツィアーノによって完成されたものであり、ティツィアーノの作品とされている。一方、井上究一郎は、『田園の奏楽』よりも、先ほどのティツィアーノによって完成された、現在ドレスデンにある『眠れるヴィーナス』の方を思い浮かべてこの会話はなされていると考えた方がよいのではないかと指摘している¹⁰⁾。



図5 ティツィアーノ『田園の奏楽』（1509年頃）

手に入れたい女の姿を芸術作品に夢想するというのは、ある意味で冒険的な会話とも言えるのだが、実際には「女神」という隠れ蓑のもとに紳士たちは女性の裸の絵を楽しんでいたようである。しかしそれはあくまで暗黙の了解であり、その了解をブルーストの描くこのシーンは破ってしまっているということになる。若い貴族階級の青年たちのちょっと悪ぶった話題、そのような意味で、1920年代の初めというこの時代にあっては、少し

ばかりのフライングともいえるだろう。時代を少し遡ると、1877年のゾラの作品『居酒屋』に、類似したシーンを認めることができる。

1-3 『居酒屋』の面々のルーヴル訪問

洗濯女のジェルヴェーズと大工のクーポーの結婚式の後に、招待客たちが皆でルーヴルへ出かけるという場面である。下町の男たちが、神話の裸体の女にこっそり喜んでいる。

みんなは部屋をぐるっと見て回った。ジェルヴェーズは『カナの婚礼』（図6）の画題を尋ねた。額のところに画題を書いとかないなんてどうかしているわねえ。クーポーは『ジョゴンダ』の前で立ち止まっていた。叔母の一人によく似ているぞと思った。ポッシュとビビ・ラ・グリヤードは裸体の女たちを横目でちらちら目配せし合ってはにやにや笑っていた。とりわけアンティオベの太腿（図7）はふたりをぞくぞくさせた。向こうの端ではゴードロン夫妻がムリリヨの聖母像（図8）の前で、夫は口を開き女房は腰に両手をあてたまま、感動のあまりぽかんと立っていた。

[…]

マディニエ氏は効果を考えて沈黙していた。そしてまっすぐルーベンスの『ケルメス祭り』（図9）のところへ行った。ここでもおなじく何も言わず、いたずらっぽいまなざしで画布を指し示すだけにとどめた。ご婦人たちはこの絵に顔を寄せ、小さな叫びをあげ、そして真っ赤になって顔を背けた。男連中はそんなご婦人たちを引きとめて冗談を言っただけで卑猥な細部を目でさがした。「なあ、みなよ！」ポッシュは何度も言った。「こうつあ銭を出す値打ちがあるというもんだ。あそこじゃ、へどを吐いているやつがいる。こっちじゃ、たんぼぼにおしめりをくれている。それから、こいつは、ああ！ こうつ……。まったく！ こいつらにゃあきれちまうぜ」¹¹⁾

芸術とは全く縁のない無教養な人々のルーヴルでの様々な反応が描かれている¹²⁾。このシーンは時代を下り、1956年に公開されたルネ・クレマン監督の映画、『居酒屋』なかに、長い小説のなかからピックアップして取り



図6 ヴェロネーゼ『カナの婚礼』
(1562-1563)



図7 コレッジオ『アンティオペ』
(1524-1525頃)



図8 ムリーリョ『6人の人物の前に現れる無原罪の聖母』(1665)



図9 ルーベンス『ケルメス祭り』
(1635)

入れられ。映画にユーモラスな笑いを添えることになる。

さて、女神という隠れ蓑のもとに裸の女を堪能するということは、ゾラが描く下町の庶民にあっては起こりうる反応だが、教養のある人々にとっては、暗黙の了解であった。そのタブーを『失われた時を求めて』においては、サン・ルーが若者らしく破ってしまっている。それが先ほどのジョルジョーネのシーンである。ところで、1862年、プルーストが生まれる以前に、一気にこのタブーをすでに破ってしまった芸術家がいた。それがマネである。

1-4 マネのスカンダル

ジョルジュ・バタイユは、セザンヌとマネについて次のように述べている。

おそらくセザンヌはスキャンダルを求めていた。彼は人を唾然とさせるたびに強い喜びを感じた。しかしマネはスキャンダルに苦しんでいた。マネはスキャンダルを体現していた、つまりマネその人がスキャンダルだったのだ。¹³⁾

マネの『草上の昼食』(図10)、そして『オランピア』は、1862年から1863年にかけての発表当時大いに物議を醸す。『草上の昼食』は、先ほどのティツィアーノの『田園の奏楽』(図5)に想を得、そして、ラファエロの下絵をもとにしたライモンディの銅版画、『パリスの審判』(図11)に構図をとっているとされている。『オランピア』(図12)はもちろん横たわる女神像(たとえば図4および図13)からである。しかしマネが描いているのは、戸外にいる正装の男性と裸の女であり、女神ではなく明らかに娼婦とわかるオランピアである。マネは、同時代の人々を唾然とさせるスキャンダラスな存在だったのである。

しかしそれにもましてスキャンダラスなのが、マネの描く静物である。神話や肖像が並ぶ画廊に、大芸術に隣り合わせて、『ハム(Jambon)』(図14)と題された、ただのハムが並んでいる。あるいは、一本のアスパラガスが(図15)、あるいはアスパラガスの束が(図16)、まるで女神のように、オランピアのようにポーズをとって鎮座し、神話画、歴史画、肖像画、風俗画、風景画、静物画という絵画におけるヒエラルキーを一気にぶち壊し



図10 マネ『草上の昼食』(1862-1863)



図11 ライモンディ『パリスの審判』(1515頃)



図12 マネ『オランピア』(1863)



図13 ティツィアーノ『ウルビノのヴィーナス』(1538)



図14 マネ『ハム』(1877)



図15 マネ『アスパラガス』(1880)

ているのである。この人を喰ったような作品に、おそらく生真面目な人々はあっけにとられ、あるいは怒りだしたはずである。

そのような反応が、『失われた時を求めて』のなかで、エルスチールが描いた「アスパラガス」への反応に現れている。大貴族であるゲルマント公爵はこう言い放つ。



図16 マネ『アスパラガスの束』(1880)

スワンはあつかましくも私たちに『アスパラガスの束』を買わせようとしてました。いや、2、3日は家にありましたよ。描いているのはただそれっきり。ちょうどいまあなたの食べておられるのと同じようなアスパラガスの束。だが私は、エルスチール君のアスパラガスをいただくのはお断りしましたよ。300フランほしいと言うんですからね。アスパラガス一束に300フラン！ たとえ初物でも20フランが値どころですよ。(II, 790-791)

また、作中の画家の作品であるエルスチールの「アスパラガス」とマネの「アスパラガス」を結びつけるようなエピソードもある。

ゲルマント公爵夫人は「[...]」すべてにそつがないよう気を配り、私にアスパラガス・ソーススリースをもう一度出すように合図しながら「ほら、ちょうどたしか、先ほどあなたが宅にある絵を見にいらっしゃっていたエルスチールについて、ゾラが何か評論を書いていますわね、[...]」。(II, Gu., p. 789-790)

これは1867年に出版されたゾラによる『エドゥアール・マネ』¹⁴⁾という評論をさしている。エルスチールの『アスパラガス』はマネの『アスパラガス』と小説の中で意識的に重ねられているのである。

今回、私がジェンダーの主題で選んだのは、人ではなくてアスパラガス

である。それは、マネが描いたアスパラガスであり、エルスチールが描いたアスパラガスであり、ブルーストが描写したアスパラガスである。

「アスパラガス」にはじつは、銀杏と同じように雄株と雌株があり見分けるのは難しい。ただ動物でも、ライオンなどが特別で、犬でも猫でも一見して雄雌が区別できるわけではない。雌雄自体が曖昧なものもある。私たちに身近な魚でも約300種類の魚が性転換する。きっかけは環境によるものもあれば、年や体の長さによるものなど、魚によってちがう。卵巣と精巣を同時に持って卵と精子の両方を作り、卵を産む相手と交代で卵と精子を出し合う魚、メスの振りをして他の雄の縄張りで生活し、産卵に乗じてちゃっかり自分の精子をかける魚もいるということで、性のかたちはさまざまである¹⁵⁾。そして性はなにも人に限られたものでも、動物に限られたものでもない。植物にも当然ある。さらにジェンダーとなれば、男性名詞、女性名詞といったように、「もの」にもある。

今回は、アスパラガスの生物学的な雄株と雌株といった話ではない。しかし、ブルーストの描くアスパラガスには性が透けて見えてくる。それは生物学的な性というよりも、社会的・文化的な性のありよう、ジェンダーといえるかもしれない。そしてメタファーで描かれる性の描写は、人を描くよりもさらに人の性のありようを見せてくれるようであり、そこにブルーストの世界観が垣間見えてくる。

2 プルーストのアスパラガスとマネのアスパラガス

2-1 コンブレの台所から御伽の国へ

プルーストは台所におかれたアスパラガスを一つの劇のように演出する。主人公の田舎であるコンブレの台所にプルーストのお気に入りだった「夢幻劇 *féerie*」が幕をあげる。

私が献立をききに降りてゆく時間には、夕食の支度はもうはじまっていて、フランソワーズは、巨人たちが料理人として召しかかえられている夢幻劇 (*féerie*) のなかにもいるかのように、彼女の助手となった自然の力を指揮して、石炭を

叩いて割ったり、じゃがいもをふかすために蒸気を通したり、料理の傑作のできあがりびつたりに火を止めたりしていたのだが、それらの料理は、まず陶工たちがつくりだした色々な器のなかで下ごしらえができており、その器は、大桶や鍋、蔓つき鍋、魚鍋から、大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋の完全なコレクションを経て、野鳥類の肉のテリーヌ壺、お菓子の型、クリームのお小さな壺におよんでいた。(I, Sw., p. 119)

まだ主役のアスパラガスは登場していない。しかし、すでに言葉による絵画が一つの長い文で表現されている。前半部は「夕食の支度はもうはじまっています」という一つの動詞から構成され、後半部は「フランソワーズは、石炭を叩いて割ったり、じゃがいもをふかすために蒸気を通したり、料理の傑作のできあがりびつたりに火を止めたりしていた」という三つの動詞から構成されている。

「夢幻劇」という言葉によって、田舎の台所の調理場は一気に別の世界、御伽噺の世界へと運ばれ、「巨人たちが料理人として召しかかえられている夢幻劇のなかにでもいるかのように」という比喩とともに芝居の幕があり、読者は御伽の国へと誘われる。フランソワーズに指揮されて一所懸命働く素直な大男たちの姿はコミカルで、「それらの料理は、まず陶工たちがつくりだした色々な器のなかで下ごしらえができており、その器は、大桶や鍋、蔓つき鍋、魚鍋から、大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋の完全なコレクションを経て、野鳥類の肉のテリーヌ壺、お菓子の型、クリームのお小さな壺におよんでいた」という終わりなく続くかのような容器の描写はシャルダンの静物画を喚起する。

ごくありふれた日常の光景を描くプルーストの筆は、からかうようなマネの視線と、静物を「ナチュラル・モルト（死んだ自然）」ではなく「スティル・ライフ（静かな自然）」として見せるシャルダンの手法の双方を感じさせる。実際、プルースト自身書簡の中で、「シャルダンを知るまでは、両親の家で目にしていた、片付けられた食卓や、片端が折れあがったテーブルクロスや、空になった牡蠣の殻におかれたナイフなどが美しいなどとは思いもおよびませんでした¹⁶⁾」と書いている。

それがよくわかるのは、たとえば、シャルダンの『赤エイ』(図17)であり、レンブラントの『屠殺された牛』(図18)である。私は現在、芸術系の大学にいるのだが、そこで驚くことは、学生たちが、周囲のありふれたもの、たとえば机の上にあるただのグラスコップだとか、その影だとか、ペンだとか本だとかテーブルクロスだとかに美を見出していることである。「これはきれいです／この形はきれいです／この光の具合は、反射は、この影は美しいと思います」と彼らは生き生きと観察する。



図17 シャルダン『赤エイ』
(1727-1728頃)



図18 レンブラント『屠殺された牛』
(1655)

なるほど、現実に吊るされた赤エイそのものが目の前にあっても、私たちはそれを美しいとは思わないだろう。しかし、シャルダンによって描かれた「赤エイ」をみた後には、吊るされた「赤エイ」は違うものに見えてくる。水族館で泳いでいるエイまで変わったものに見えてくる。レンブラントの「屠殺された牛」が実際に目の前に吊るされていたら、おそらく目をそむけるだろう。しかし、この構図、この形には確かに美が宿っている。パリで、肉屋の冷凍庫で吊るされた牛を目にした瞬間、私は、「レンブラントだ!」と思った。

同様に、ブルーストの子供時代の田舎にみられるような、なんでもないありふれた台所が(といっても、私たち日本人には十分魅力的なのだが)、

絵画的で生命に溢れた、御伽の国に変貌する。そして小説を読んだ後、読者は、何の変哲もなかったはずのコンプレの台所に憧れを抱き、イリエ＝コンプレのプルーストの家を訪ねたいと思う。そこにアスパラガスがおかれていたりすれば、もう完璧である。

このコンプレの台所を描写する文章の前テキストの一つが、プルースト未発表の小説、『ジャン・サントゥイユ』の「イリエにて」の章、「エトゥイユでの日曜日」の場面にみとめられる。先ほど引用した『失われた時を求めて』の長い一文は、『ジャン・サントゥイユ』では三つの文にわかれている。

教会へ出かける前に、ジャンは半地下の台所へ降りていくのだが、そこではフェリシが鍛冶場のウルカススさながらに、めらめら燃え上がる火と、熱気と、ぱちぱちいう音と、地獄のような唸り声に囲まれて、真っ赤な石炭を鉄の火箸で叩いて火をおこしているのだ。／けれども、竈の上には、まるで陶工のアトリエのように、小さな壺や、丸鍋や、大きな桶などが並んでいて、もうすでに白い湯気をたてており、その一つ一つが、ここでは褐色、ここでは薔薇色、ここでは董色と、色とりどりのソース、またそれぞれ独特の匂いのソースに歌を歌わせている、早くもこの猛烈な技術のおかげで生まれる傑作の微妙な味を証言しているようである。／その日は、無数の鍋が並んでいた、それほどに、日曜になると沢山の料理が出されることになっているのである。／（テーブルの上ではもう莢をむかれたグリーンピースが小さな緑のビー玉のように積み上げられていた。¹⁷⁾

「鍛冶場」、「火をおこし」、「火箸で叩いて」、「真っ赤な石炭」、「めらめら燃え上がる火」、「熱気」、「ぱちぱちいう音」、「地獄のような唸り声」、「白い湯気」、「それぞれのソースに歌を歌わせ」、「ここでは褐色、ここでは薔薇色、ここでは董色」、「色とりどりのソース」、「独特の匂い」、「傑作の微妙な味」と、五感のすべてに訴えかけてくる豊かなテキストである。先ほど引用した『失われた時を求めて』の第一文が、石炭を叩く音を残しながらも、騒々しさ、鮮やかな色彩、料理の匂い、熱気、約束された味といった要素を削ぎ落としていったことがわかる。『ジャン・サントゥイユ』の

濃密で色鮮やかな三つの文は、『失われた時を求めて』のモノトーンの一つの文へと凝縮し、主役のアスパラガスの登場の準備が整う。

一方、「夢幻劇」への暗示と「鍋」についての言及も、すでにこの『ジャン・サントゥイユ』のテキストに観察できる。女中のフェリシはギリシャ神話のウルカヌス（ヘパイストス）にたとえられており、「夢幻劇」という言葉は用いられていないものの、たしかに「夢幻劇」の原型である。また「竈の上には、まるで陶工のアトリエのように、小さな壺や、丸鍋や、大きな桶などが並んでいて、もうすでに白い湯気をたてており」という鍋の列挙については、決定稿ほど延々と描写されているわけではないが、その構図はやはりシャルダンの静物画の構図を喚起する。

1917年、ウォルター・ベリー宛の書簡のなかで、「シャルダンが日々の生活のなかであらゆる静物を享受する術を教えてくれた¹⁸⁾」とブルーストは考察しているが、このような考えは、実はすでに、1895年頃のブルーストによるシャルダンについてのエッセーに認められる。

死んだ自然（ナチュラル・モルト）は何よりもまず、生きた自然（ナチュラル・ヴィヴァント）になる。[...] あなたが、他人の凡俗さのイメージや、あなたの退屈の反映以外の何も見ていないこれらの部屋のなかに、シャルダンはまるで光のように入りこみ、そこにあるものひとつひとつに彼の色彩を与える。そして、眼差しにとってはじつに輝かしく、精神にとってはじつに暗く謎めいた彼の形態がふるう意味作用によって、死んだ自然あるいは生きた自然に属するあらゆる存在を、それが埋められていた永遠の闇のなかから呼び出すんだ。まるで目覚めた王女のように、どの存在も生に戻され、色彩を取り戻し、あなたと語り始め、生き始め、持続し始めるんだ。¹⁹⁾

決定稿では、この生命の目覚めが描写される。色彩ははじけ、アスパラガスは美女たちに変身する。

2-2 男根と女神たち

第二文では、まず鮮やかな緑が目飛び込んでくる。ビー玉のように並

べられたグリーンピースを導入として、光と色彩に溢れたアスパラガスが描写される。

私は調理台の上を見ようと立ち止まった、そこには下働きの女中がむいたばかりのグリーンピースが、緑のビー玉のように数を揃えて並べられていた。しかし私がうっとりしたのは、アスパラガスを前にしたときだった、それは群青と薔薇色に染められ、穂先はモーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され、根元のところにきて一苗床の土の色にまだ汚れてはいるが一地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされていた。(I, 119)

『ジャン・サントゥイユ』には登場することのなかったアスパラガスが、「群青と薔薇色に染められ」、穂先は「モーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され」、根元のところは「地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされ」て登場する。第一文で抑制されていた色彩が、ここにきて、いちどきにはじけたかのようなのである。このようにして印象派の絵画を思わせる描写が第三文まで続く。「地上のものならぬ」という表現は、第一文の幻想の世界の空気をそのまま、第三文の「天上の色彩のニュアンス」へと引き継ぐことになる。プルーストは、「一個の梨がひとりの女と同じくらい生命に溢れていることを、ありふれた陶器が宝石と同じくらい美しいことをシャルダンから学んだ²⁰⁾」と語った。そのプルーストが、第三文でアスパラガスを天上の美女たちに変身させる。

そうした天上の色彩のニュアンスは、戯れに野菜に変身した美しい女人たちの姿をあらわにしているように私には思われた。そんな美女たちは、そのおいそいな引き締まった肉体の変装をとおして、生まれたばかりの暁の色や、さっと刷きつけられた虹の色や、消えてゆく青い暮色のなかに、貴重な本質をのぞかせていた。そして私がアスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜の間に、この変身の美女たちは、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じ、私の甕瓶を香水瓶に変えて遊び、私はまたしてもその本質を認めることができるのだった。(I, 119)

「群青と薔薇色に染められ」、「モーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され」、「地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかさされ」、「天上の色彩のニュアンス」、「生まれただばかりの暁の色」、「さっと刷きつけられた虹の色」「消えてゆく青い暮色」と、第一文に引き続き、第二文、第三文と、文章全体に絵画の用語が散りばめられている。言葉で絵を描いているかのようなのである。プルーストのパレットには画家のさまざまな表現の試みが認められる。

ジョルジュ・バタイユは「死んではいても同時に陽気な調子を与えられている²¹⁾」マネのアスパラガスについて、「マネの静物はちがう、もはやかつてのような装飾的な付属品ではない。れっきとした絵画なのである、というのも、マネはまず人物の画像を薔薇やプリオッシュと同じレベルにおいたのである、つまり『アトリエでの昼食』のなかで人物は物のレベルまで引き下げられ、事物は人のレベルまで引き上げられているのである²²⁾」と述べているが、これはそのまま「戯れに野菜に変身した美しい女人たち」を生き生きと描くプルーストのエクリチュールに通じるものである。さらに、バタイユが、「アグレシヴな瞬間においては、冷やかすような要素が現れ、それがとるにたらない事物をさらに活気づけ、突飛な感じさえあたえる²³⁾」と語るとき、それはまさしく額に入れられ、ジャンルの差異を侵害して、伝統的な主題の絵画群にまじって展示された、一本のアスパラガスなのである。オランピアのようにポーズをとり、そして「切断されたペニス²⁴⁾」のように提示されたアスパラガスに倣うかのように、プルーストの描くアスパラガスも、人間たちが棲む世界に突然侵入し、束の間、主役を演じている。絵画のコミカルな人を食ったような突飛さもそのまま小説のなかにもちこまれている。

このマネのアスパラガスの絵とプルーストの文章を対照させると、段落の第二文がマネの『アスパラガス』（図15）に、第三文が『アスパラガスの束』（図16）に重なるように思われる。

第二文の「群青と薔薇色に染められ、穂先はモーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され、根元のところにきて一苗床の土の色にまだ汚れてはいるが―地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされていた」

という表現と、全体の透けるようなさまは、一本のアスパラガスを描いた『アスパラガス』の絵には重なるが、『アスパラガスの束』とは異なる。それはなにか暗示的ではあるが、それほど不穏当なものにも思われない。

しかし、『オランピア』風の構図で一本のアスパラガスを提示した『アスパラガス』の絵について、ホアン・テレサ・ロザスコは、「一本のアスパラガスを提示した小品」は「切断されたペニス」を想像させる「突飛で逆説的な作品」であるとした²⁵⁾。なるほど、隠語で単数のアスパラガスはペニスをさす。また、「aller aux asperges (アスパラガスに行く)」という表現は「chercher des clients (客引きに行く)」という意味もっている。またフロイトが、夢に現れるアスパラガスをペニスと解釈している例もある²⁶⁾。ヤン・ファイファーもマネの一本のアスパラガスの絵について、同様の指摘をしている²⁷⁾。クリスチャン・ギュリーはアスパラガスのペニスの意味に執拗にこだわって論を展開する²⁸⁾。ロザスコもファイファーも、ギュリーも、マネの絵にも、プルーストのテキストにもペニスをみているのである。

このペニスは、しかしながら、次の第三文で、「そうした天上の色彩のニュアンスは、戯れに野菜に変身した美しい女人たちの姿をあらわにしているように私には思われた」と、なんと複数形の美しい女人たちに変貌する。「そんな美女たちは、そのおいしそうなき締まった肉体の変装をとおして、生まれたばかりの暁の色や、さっと刷きつけられた虹の色や、消えてゆく青い暮色のなかに、貴重な本質をのぞかせていた。そして私がアスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜の間じゅう、この変身の美女たちは、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じ、私の瘦瓶を香水瓶に変えて遊び、私はまたしてもその本質を認めることができるのだ」となると、もう一本のアスパラガスではない。マネの描くもう一つのアスパラガスの絵、『アスパラガスの束』が喚起される。

ところで、決定稿に先立つカイエ8を参照すると、この一本のアスパラガスと複数のアスパラガス、男根と女神というイメージは、アスパラガスのテキストに最初からあったものではないことがわかる。

時には、大きな調理台では、莢をむかれたグリーンピースが篩の格子模様の上に緑のビー玉のように数を揃えて並べられていた。さらに、ほとんど毎日のようにそこにあったのは、虹色の光彩を放つアスパラガスの束である、それは天上の色彩のニュアンスによって、薔薇色からこのうえなく繊細な空色へとかわる美女たちであり、苗床の土にまだ汚れているそのひきしまっておいしそうな肉体に驚かされるのだった。フランソワーズは私がアスパラガスを愛しているといったがそれもあながちまちがいではない。その美女たちは、詩の隠された本質を内に秘めていて、それが虹色のニュアンスに染められた食用の肉体を通して透けて見えるように思われ、さらには夜になると私のありふれた渡瓶を香水瓶に変え、私をうっとりさせるとさせるのだった。²⁹⁾

『ジャン・サントゥイユ』で、プルーストは台所に御伽の国を出現させた。カイエ8では、「死んだ自然（ナチュラル・モルト）」を「生きた自然（ナチュラル・ヴィヴァント）」へと変容させ、アスパラガスの束に生命をふきこんだ。そして決定稿ではその生命に溢れたアスパラガスの束を、まずは一本のイメージで描き、ついで複数のアスパラガスへと気づかぬうちに移行させる。そのイメージは、そのままマネの二つの絵画と共鳴し、軽やかにその性を男性から女性へと転換させているのである。

3 プルーストの夢幻劇（féerie）とミシュレの大夢幻劇（la grande féerie d'illumination）

3-1 コミカルなアスパラガスと悲劇的な水母

一方で、プルーストのアスパラガスのテキストのスルスとして挙げられるのは、マネのアスパラガスだけではない。色彩、比喩、表現など多くを歴史家、ミシュレによる博物誌、『海』という作品のなかの、水母を描写する、「海の娘たち」という章に負っている³⁰⁾。「天上の空気をまとった虹色の光彩とニュアンス」、「雲のなかのように」、「軽やかな青い帯」、「やさしい虹色をしたひどく無垢なようすのこの美しき被造物」、変身しようとする「美しい女人たち」のテーマ、「歴史の女王たちと神話の女神たち」と

いった彼女たちが加わろうとする夢幻劇の導入などが、プレイヤッド版の注や、フォリオ版の注、アニック・ブイヤゲら、さまざまな批評家によって指摘されている³¹⁾。しかしそのなかで、アントワヌ・コンパニオンは、「それにしても、プルーストの溲瓶のなかでおこる「夢幻劇」の発想はどこから来たのか」という問いも投げかけている³²⁾。

さて、アスパラガスのテキストは、これまで見てきたように、マネの絵画を文章で模写（パステイッシュ）したものだ。絵画から文章への転換である。そして、ミシュレの、水に打ち上げられて乾いていく水母、あるいは水に流されて何処へともなく消えていく水母の悲劇的なトーンを転調して、陽気で明るい、どちらかというと猥雑なアスパラガスに移し替えたものでもある。絵から文章へ、悲劇的なトーンからコミカルなトーンへ、最後の「溲瓶を香水瓶に変える」という不思議なエピソードがなければ、これは、確かにミシュレの模作（パステイッシュ）と言えるかもしれない。しかし、この最後の2行で様相は一変する。

アニック・ブイヤゲは、プルーストのアスパラガスを描写するこの場面について、「この変身の美女たちは、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じ、私の尿瓶を香水瓶に変えて遊び」という、この一節を締めくくる野卑なたとえは、ここまでプルーストのテキストとミシュレのテキストに共通していた全体の雰囲気を一気にひっくり返してしまう […]。この逆転は、シェイクスピアという、まさしくジャンルを混交し、文体や調子や雰囲気を混交してしまう作家を引き合いにだすという方法を用いてなされている。パステイッシュは、ここではパロディの基盤にすぎない。パステイッシュからパロディへの移行は、「夢幻劇」というミシュレとシェイクスピアの両者に共通する語をコネクターとして起こっているのである³³⁾」と、アスパラガスを描写するプルーストの文章は、ミシュレのテキストの、パステイッシュを用いたパロディであるとしている。アニック・ブイヤゲのこの説を受け入れた上で、私たちはさらにその先へと進みたい。

3-2 シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルス

ここで再び、カイエ8と決定稿を比較検討したい。

時には、大きな調理台では、莢をむかれたグリーンピースが篩の格子模様の上に緑のビー玉のように数を揃えて並べられていた。さらに、ほとんど毎日のようにそこにあったのは、虹色の光彩を放つアスパラガスの束である、それは天上の色彩のニュアンスによって、薔薇色からこのうえなく繊細な空色へとかわる美女たちであり、苗床の土にまだ汚れているそのひきしまっておいしそうな肉体に驚かされるのだった。フランソワーズは私がアスパラガスを愛しているといったがそれもあながちまちがいでない。その美女たちは、詩の隠された本質を内に秘めていて、それが虹色のニュアンスに染められた食用の肉体を通して透けて見えるように思われ、さらには夜になると私のありふれた溲瓶を香水瓶に変え、私をうっとりさせるとさせるのだった。(カイエ8)³⁴⁾

『ジャン・サントウイユ』のテキストにはなかったアスパラガスの描写が、カイエ8には現れるのだが、この段階では、アスパラガスは束である。目の前にあるアスパラガスの描写である。しかし、「それは天上の色彩のニュアンスによって、薔薇色からこのうえなく繊細な空色へとかわる美女たちであり (c'étaient des bottes irisées d'asperges, délicieuses créatures passant du rose à l'azur le plus délicat par des nuances célestes)」というプルーストの表現と、「やさしい虹色をしたひどく無垢な様子のこの魅力的な被造物は (délicieuse créature, avec son innocence visible et l'iris de ses douces couleurs)」というミシュレの水母を描写する表現とは、決定稿に至る以前にすでに呼応しているようである。そしてアスパラガスが、生命を得、「美女たち」へと変貌する。御伽噺の世界へとひきこまれるようである。そしてその美女たちは、「夜になると私のありふれた溲瓶を香水瓶に変え、私をうっとりさせるとさせる」のである。

神話のなかでアスパラガスは、ヴィーナスに結びつくと同時に催陰性があるとされ、実際には利尿作用がありその尿には独特の臭いがする³⁵⁾。季節になると必ずアスパラガスを食していたらしいプルーストは、この野

菜を食べた後の尿の独特の臭いも知っていたはずである。食物の匂い、山査子の香り、アイリスの香りがする小部屋（トイレ）の空気、あるいはシャンゼリゼの公衆トイレの黴臭い臭気等にとりわけ敏感であったブルーストの嗅覚は、アスパラガスを食べた後の尿の臭いにもこだわりがあったはずである。「アスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜」の尿意とそしてその尿の独特の臭いというのは、子供時代のマルセルのアスパラガスにまつわる個人的で懐かしい経験に由来するものであり、アスパラガスにまつわる一番の思い出だったのだとも考えられる。匂いの記憶については、すでに以前に考察したので³⁶⁾、今回はあまり詳しくは触れない。ただ、匂いには好みがあり、ガソリンの匂いが好きな人もいれば、パトリス・ルコントの名作『髪結いの亭主』の主人公の少年時代のように、美容師の女の腋臭の匂いに恍惚として美容院に通いつめ、長じては美しい美容師と結婚するという映画もあった³⁷⁾。語り手の、アスパラガスを食べた後の独特の尿の匂いは、普通にはいい匂いとも思えないが、その尿の匂いへの愛着も理解できないわけでもない。一見、パロディ風だが、ブルーストにしてみれば、特に策を弄したというわけでもなく、ごく自然な、むしろブルースト的なエクリチュールであるように思える。

決定稿になると、アスパラガスと東のアスパラガス、男性と女性のイメージ、マネの二枚の絵画のイメージが加わり、「夢幻劇、御伽噺」という意味の「féerie」という語、さらには「シェイクスピアの詩的で野卑な夢幻劇のようなファルス」という言い回しが加筆される。

私が献立をききに降りてゆく時間には、夕食の支度はもうはじまっていて、フランソワーズは、巨人たちが料理人として召しかかえられている夢幻劇（féerie）のなかにもでいるかのように、彼女の助手となった自然の力を指揮して、石炭を叩いて割ったり、ジャガイモをふかすために蒸気を通したり、料理の傑作のできあがりぴったりに火を止めたりしていたのだが、それらの料理は、まず陶工たちがつくりだした色々な器のなかで下ごしらえができており、その器は、大桶や鍋、蔓つき鍋、魚鍋から、大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋の完全なコレク

ションを経て、野鳥類の肉のテリーヌ壺、お菓子の型、クリームの小さな壺におよんでいた。私は調理台の上を見ようと立ち止まった、そこには下働きの女中がむいたばかりのグリーンピースが、緑のビー玉のように数を揃えて並べられている。しかし私がうっとりしたのは、アスパラガスの前にしたときだった、それは群青と薔薇色に染められ、穂先はモーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され、根元のところにきて一苗床の土の色にまだ汚れてはいるが一地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされていた。そうした天上の色彩のニュアンスは、戯れに野菜に変身した美しい女人たちの姿をあらわにしているように私には思われた。そんな美女たちは、そのおいしそうな引き締まった肉体の変装をとおして、生まれたばかりの暁の色や、さっと刷きつけられた虹の色や、消えてゆく青い暮色のなかに、貴重な本質をのぞかせていた。そして私がアスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜の間じゅう、この変身の美女たちは、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じ、私の渡瓶を香水瓶に変えて遊び、私はまたしてもその本質を認めることができるのだった。(I, 119)

一本のアスパラガスと複数のアスパラガス、男性と女性のイメージ、マネの二枚の絵画のイメージ、「夢幻劇、お伽噺 (féerie)」という語、「シェイクスピアの詩的で野卑な夢幻劇のようなファルス」という言い回し、といった要素は、文章を彫琢するなかで、計算され、加筆されていったものだったことがわかる。

決定稿に加筆された「夢幻劇 (féerie)」という言葉によって、現実に束縛されないメタファーの世界の出現が宣言される。無生物に生を与えたカイエ8の草稿に、一本のアスパラガスとマネのイメージが加わることで、アスパラガスに男性と女性という性が見えてくる。アスパラガスは性を軽やかに行き来するのである。そしてじつは、もう一つのスルスとして紹介した水母もまた、有性生殖と無性生殖を行う生物であり、ミシュレは、水母についての先ほどの文章のなかで、「自分自身であること、自分だけで一個の完全な小世界となること、これはだれにとっても大きな魅力であり、普遍的な誘惑であり、努力を要するすばらしい狂気であって、世のあらゆる進歩をまねきよせるものである³⁸⁾」と述べている。様々な意味を付加さ

れて、アスパラガスは、ジェンダーから解放されることになる。あるいは男性でも女性でもあり得るといったほうがよいのかもしれない。

男性のなかに女性を見る、女性のなかに男性をみる、二十歳過ぎのプルーストは、「私が男性に望む長所—女性的魅力。私が女性において好む長所—男のような勇気と、友だちづきあいにおける率直さ³⁹⁾」と書いている。あるいは、二十代後半には、ギュスターヴ・モローの描く『インドの歌手』という絵に描かれる詩人が「女のような顔立ち」をしていることに注目している（1898年過ぎの文章と考えられる⁴⁰⁾。両性具有はプルーストにとって魅力的なテーマであり、それは『失われた時を求めて』にも引き継がれ、『ソドムとゴモラ』という章がたてられる。しかし、御伽の国のアスパラガスは人より自由であり、語り手が「アスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜の間じゅう、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じる。

シェイクスピアの作品とは、登場人物が魔法の力で変身してしまう『真夏の夜の夢』だろうか？あるいは男女が入れ替わる『お気に召すまま』だろうか？『お気に召すまま』では、男装したロザリンドを相手にオーランドが恋の告白のレッスンをする。観客が舞台の上に目にするのは、男が男に恋の告白をしているシーンである。あるいは、『真夏の夜の夢』では、臉に媚薬を塗られた妖精の女王タイターニアが、妖精パックの悪戯で、ロバの頭にかえられた職人のボトムに愛を囁く。舞台の上では、男同士どころか女性とロバ、人間と動物というカップルが誕生することになる。ここでは、男性女性というジェンダーどころか、人間と動物というジャンルまで侵犯してしまっている。

こうしてアスパラガスは、「罨瓶を香水瓶に変えて遊び、（語り手）はまたしてもその本質をみとめ」て、「夢幻劇（féerie）」は幕をおろすのである。

4 アスパラガスのテキストに出現する時間と匂い

4-1 絵画に流れる時間

さらに、このアスパラガスを喚起するテキストは、アスパラガスの絵には見られない「時間」の次元にまで触手を伸ばし、時間は層になって重なっていく。

私が台所へ献立を聞きに降りていくとき（現在）

その前にすでに下働きの女中によって皮をむかれて並べられたグリーンピース（過去）

アスパラガスの前にした恍惚感（現在）

その夜、美女たちに変身したアスパラガスが演じる詩的で野卑なファルス（未来）

絵画的なテキストへの時間の要素の導入は、じつは1895年のエッセー「シャルダンとレンブラント」においてすでに見られる。プルーストは、シャルダンの描く『食器棚』（図19）の食べ散らされた食卓（現在）から、それ以前の美食の光景（過去）、転げ落ちそうに山と積まれた薔薇色の桃とそれに頭をさしのべる一匹の犬（未来）について、また内蔵をむき出しに吊されている『赤エイ』（図17）（現在）から、それがまだ泳いでいた海（過去）、今しも飛びかからんと眼差しを注ぐ猫（未来）へと想像を巡らせる⁴¹⁾。

保莉瑞穂は、小説のなかでエルスチールの絵とされているがしかし実際はルノワールの絵である『舟遊びをする人たちの昼食』を転写したと考えられる一節を引用し、そこにおそらく画家がそこまで意識して描いたとは思えない濃密な時間が描かれていると述べている。次に引用する



図19 シャルダン『食器棚』（1728）

一節において、プルーストの文章と画家の描く光景は確かに重なり合う。しかし保莉瑞穂が分析するようにこれは単なる転写ではない。

この水辺の宴にはなにか心を奪うようなものがあった。エルスチールが素晴らしい午後のなかから切り取ったこの四角い絵のなかで、川、女たちのドレス、小舟の帆、それらが放つ無数の光の反射が互いに隣り合っていた。暑さと息切れて暫く踊るのをやめた女のドレスのうっとりするような美しさは、また多彩な煌めきでもあって、それは停まっている舟の帆にも、船着場の水にも、木の浮き桟橋にも、葉の茂みにも、空にも同じようにあった。[...] ところでこの画家は時刻の移ろいをこの輝く一瞬に永遠に停止させる技を心得ていて、一瞬、女は暑さで踊るのをやめ、木は周囲を影で縁取られ、舟の帆は金色のワニスの上を滑っているように見えた。しかし、まさしくその一瞬がわれわれの上にこれほどの力で押しかかっていたからこそ、しっかり定着されたこの画布がこの上なく移ろいやすい印象を与え、そして女がやがて帰っていき舟が姿を消し影が場所を移し夜がくることを、歓楽が果て人生が過ぎゆくことを、この画布に隣り合って射していた溢れるほどの光に同時に示されていた様々な瞬間がもう二度と戻ってこないことを感じられるのだった。(II, 713-714)

この文章を引いて、保莉瑞穂は次のように分析する。

この転写文は確かにルノワールの絵に描かれたものを描いてはいるが、プルーストの関心が午後の光やそれを反射する女の服や水のきらめきよりも、永遠とも感じられる夏の午後の一瞬や、その後にくる夕方と歓楽のあとのわびしさといった時間の感覚にあることは明らかである。こうしてわれわれはプルーストの文章によってそれまではそこに感じていなかったものをこの絵に見ることになって、絵はそのために一段と深みを増す。⁴²⁾

プルーストの文章が、ルノワールの絵画の転写であり、同時代人々がプルーストのこの文章に自然にルノワールの絵を思い浮かべたととしても、それはプルーストによって転写された世界であり、プルーストの文章に絵

を見たときは異なる魅力を味わうことができる。プルーストのヴィジョンは絵のさらに先、絵の彼方で起こることをも見つめている。ルネ・ユイグは、プルーストとフェルメールについての文章のなかで、「人が、時として他者を通して探し求めているものは、常に自分自身である。人が他者に問うのは、自らのうちにすでに、形はなくとも思い描いていたものなのである⁴³⁾」と述べる。

プルーストは自らが求めるものの輪郭をルノワールの芸術のなかに認めた。この場合、それは時間である。ジャン＝イヴ・タディエは、1893年12月から文学士号取得の準備をしていたプルーストはラビエの『哲学講義』を用いており、それが芸術と時間というものについて彼に示唆を与えたのではないかとしている⁴⁴⁾。

芸術は時間を支配する。過ぎ去った時間やまだ到来していない未来を現在のものとするからである […]。芸術はそれが生み出す作品を時間の法則の外に連れ出すことができる。一人の人間の人生の一時点を選んで表現しながら、それを永遠のものにするからである […]。自然は、その産物のなかのそこここに、多少とも完璧なる美を実現することにより、芸術家に崇高なる言語の基本語のようなものを教える。自然はおそらくその秘密を保持しているのだがその言語を話すことはない。その言語を自由に操り、[…] 美しい詩をつくりあげるのは芸術家の役目である。⁴⁵⁾

テキストのなかに時間が出現する。プルーストはマネに、シャルダンに、ルノワールに、現在と過去と、過去における未来を見ている。彼らの描く絵が、プルーストのなかに埋もれていた一つの芸術的視点を明確に呼び覚ましているのである。

一方で、画家の方は、画布のなかに流れる時間というものを意識していたのか？ ルノワールは「女がやがて帰っていき舟が姿を消し影が場所を移し夜がくることを、歓楽が果て人生が過ぎゆくことを、この画布に隣り合って射していた溢れるほどの光に同時に示されていた様々な瞬間がもう二度と戻ってこないことを」感じていたのか？ なるほど、時間が導入さ

れている絵画もある。水辺の集いや夕食後のビュッフェ、頭を上げる犬、エイへ視線をこらす猫といった出来事や動きを描いた絵画である。しかし、ただそこに置かれた一本のアスパラガス、あるいはアスパラガスの束が過ぎゆく時間を提示していたのか？ しかしながらブルーストは、静物である「アスパラガス」もまた時間の流れのなかに位置づけ、そして「死んだ自然 nature morte」は生命に漲る「生きた自然 nature vivanteと⁴⁶⁾」となる。

4-2 アスパラガスに流れる時間と匂い

さらに匂いは、今の現在時にアスパラガスを引きよせる。過去に流れていた時間のなかではなく、今、ここにある現在に引き寄せるのである。

1919年、ジャック＝エミール・ブランシュの「画家のことは」の序文にブルーストは、「彼は、あたかも可視の世界から不可視の世界へ移住したすべてに立ち返るかのように、追憶に変質し、もはや存在していないクマシデの並木道の木陰に隠れてしまったわれわれの思念に一種の剰余の価値を付与しているすべてに、嬉々として立ち返っている⁴⁷⁾」と述べている。

ルネ・ユイグは、フェルメールの時間とブルーストの時間を対照して、「永遠なる現在の詩人フェルメールにあっては、＜時間＞は田舎の長い午後の緩やかな流れに目に見えず静かに穏やかに流れている — ブルーストにあっては、ひたすらに失われた時間のノスタルジックな探求である」と述べた後で、「フェルメールによる、現実のなかの、かくも安定した瞬間は、生命、自らを確信した生命であった — しかし、かつてそうであったのであり、それらもまた、もはや我々にとっても、ブルーストにとっても消滅した精密さのなかに出現する失われた記憶でしかない。それらの瞬間は、無意志的に、遠い、繊細なまでに精密な蘇生の響きを持っていて、ブルーストはそれを現在の作品のなかに引き込もうとしていたのであり、それが作品の本質的な魅惑的な詩情だったのである⁴⁸⁾」と、ブルーストが、過去の瞬間を「現在の作品のなかに引き込もうとしていた」ことを指摘する。「瘦瓶」のエピソードの重要性はここにある。作家のもっとも原初的な思い出の一つであり、アスパラガスにまつわる卑近な現実、読者は煙

にまかれた思いがする。しかし匂いの記憶は、「無意志的に、遠い、繊細なまでに精密な蘇生の響きを持って」過去から立ち返る力をもっているのである。プルーストは画布の中に過去に流れていた時間を見だし、テキストの中にその時間を永遠にとどめただけでなく、匂いの記憶によってその時間を現在時に甦らせているのである。

5 結び

今回とりあげたアスパラガスのテキストは、ジェンダーを主題としたものでは勿論ない。前テキストである『ジャン・サントゥイユ』では、田舎のなんでもない台所の光景を生き生きと絵画的に描写するものだった。ところが、『失われた時を求めて』の草稿であるカイエ8で、アスパラガスという野菜が加わり、ミシュレの水母が模作され、アスパラガスが生命を得て美女たちに変身し、プルーストにとっては懐かしい漫瓶の匂いが加わる。さらに決定稿で、マネの二枚のアスパラガスの絵のイメージが加わることで、テキストは印象派の絵画を彷彿させると同時に、そこに一本のアスパラガスと東のアスパラガス、男性と女性というイメージが出現する。さらには「夢幻劇」、「シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルス」といった要素が加筆され、時間までもが流れ始め、匂いの記憶によってその時間は現在時にまで触手を伸ばす。豊かなテキストである。

小説の世界、アートやイマジネーションの世界では、生物も無生物も、男性も女性も、絵画も文章も、時間も自由でありうる。というよりも、そもそも発生の原初（ゲヌス）において、そのような区別はなかった。それらの区別は後に生じたものであり、あるいは人が作り出したものである。世界各国の古い民話を紐解くと、そこでは、生物も無生物も、生も死も、時間も空間も制約なく行き来している。人間的時間は時計の時間とはちがう。長い一日もあればあつという間の一週間もある。人間の頭のなかはもともと、ずっと自由であったのかもしれないし、もっと自由であってもいいのかもしれない。男性でも女性でもあり、男性のなかに女性的魅力を、女性のなかに男性的な魅力を見てもいい。科学の進歩はさまざまなものを

詳細に分析し分類し区別してきた。とりわけ17世紀デカルト以降20世紀半ばまで、科学は細部を探究し続けてきた。それが大きく変わるのは、20世紀後半から21世紀にかけてである。五感のなかで最も原始的だとして研究がなされてこなかった匂いの領域への注目もそのひとつである。しかしそれはじつは19世紀末から20世紀初頭にかけて、科学に先んじて、芸術家たちが、アーティストたちがとりわけ注目していた領域であった。

間違ったジェンダーフリー（ブラインド）という用語の向こうに、今、社会学の領域で頑張っているジェンダーイクオリティも遙か後方において、プルーストの小説には20世紀初頭にあって、21世紀の今、現在において現実世界ではまだ達成されていない、ジェンダー、ジャンルからの自由が存在するように思う。アスパラガスのテキストについては、ここ二十年来、何度も分析を試みてきた。しかし、今回機会を得て、ジェンダーという視点を持ち込むことによって、膨大な作品のなかのこの短いテキストに凝縮されたプルーストの思考と表現の現代性を改めて確認できたように思う。

【註】

- 1) 「ジェンダーへの開眼」(朝日新聞2011年8月26日付)
- 2) [<http://ja.wikipedia.org/wiki/ジェンダーフリー>] より
- 3) 長谷川三千子(川本敏『論争・少子化日本』中公新書 2001年) p.193.
- 4) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989, 4 vol. 以降、巻数をローマ数字、頁数をアラビア数字で表記する。
- 5) Dactylographies d'« Un Amour de Swann » ; « deuxième dactylographie » (ajouts de la main de Proust), N.a.fr. 16734, f^{os} 12, 12 bis et 13, ajouté à la main en bas du f^o 12, du f^o 12 bis et en haut du fo 13 ; « première dactylographie », N.a.fr. 16731, f^{os} 14-15, ajouté à la main en bas du f^o 14 et collé en haut du f^o 15.
- 6) Dactylographies d'« Un Amour de Swann », N.a.fr. 16734, f^o 106. Ajouté à la main en marge gauche ; N.a.fr. 16731, f^o 108. Ajouté à la main en haut.

- 7) Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Calmann-Lévy, 1896.
- 8) *Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*, Hazan, 2010.
- 9) この「ラファエロ風の背景」については、拙論「ブルーストと絵画—ラファエロ風の背景—」（金沢美術工芸大学紀要 第37号 1993年）において論じた。
- 10) マルセル・ブルースト／井上究一郎訳『失われた時を求めて』第6巻 ちくま文庫 1993年 p.455-456.
- 11) <http://www.inilibroveritas.net/lire/oeuvre5541-chapitre21249.html> より引用。訳文は、「エミール・ゾラ／古賀照一訳『居酒屋』新潮文庫 1970年 p. 111-113」を参考にした。
- 12) ルーヴル美術館の開館は1793年、一般への公開は1801年からである。
- 13) Georges Bataille, “L’Impressionnisme”, *Critique*, n° 104, janvier 1956 p. 4.
- 14) Émile Zola, *Mes Haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon* (1866) : *Edouard Manet, étude biographique et critique* (1867), Genève, Slatkine Reprints, c. 1979.
- 15) <http://www.museum.kyushu-u.ac.jp/WATERS2003/B21ohta.html> 「川と海の生命」より。
- 16) *Correspondance XVI*, « A Walter Berry, [Peu après le 21 juillet 1917] », p. 188.
- 17) *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 337.
- 18) *Correspondance XVI, op.cit.*, p. 188.
- 19) [Chardin et Rembrandt] dans *Essais et articles in Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges et suivi de Éssais et articles*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 374-375.
- 20) [Chardin et Rembrandt] dans *Essais et articles, op.cit.*, p. 380.
- 21) Georges Bataille, *Manet dans Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1979, Planche de « L’asperge ». (Manet, Skira, 1955.)
- 22) *Ibid.*, p. 157-158. (Georges Bataille, *Manet*, « L’art en texte, Classique », Skira, 1994, p. 81-82.)
- 23) *Ibid.*, p. 157-158. (*Ibid.*, p. 81-82.)
- 24) Joan Téréa Rosasco, *Voies de l’imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 7.
- 25) Joan Téréa Rosasco, *Voies de l’imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 7.
- 26) « A vegetable which is sold tide in bundles (a longish vegetable, as she subsequently adds), and is also black : what can this be but a dream-

combination of asparagus and black radish ? I need not interpret asparagus to the initiated ; and the other vegetable, too. » (Sigmund Freud, « The Interpretation of Dreams », in *Basic Writings*, New York, Modern Library, 1938, p.252.)

- 27) « À ce titre, autant que les « chefs-d'œuvre » de Manet, *L'Asperge* (qui ne mérite presque pas le nom d'œuvre) peut cependant apparaître comme un exemple privilégié. Indépendamment du sens phallique, que marginalement on ne saurait éviter, cette pochade s'inscrit bien sous le signe de la minceur et de la dérision. (Jean Pfeiffer, « Entre Goya et Manet » in *Bataille*, *L'Arc*, n°44, 1971, p. 69.)
- 28) Christian Gury, *Charlus (1860-1892) ou aux sources de la scatologie et de l'obscénité de Proust*, Éditions Kimé, 2002, p. 92-98. (Cf. *Correspondance XXI*, « A Serge André, [Juin 1922] », p. 245.)
- 29) I, « Esquisse XVII » (Cahier 8), p. 708.
- 30) Jules Michelet, *La Mer*, Hachette, 1869, p. 167-174.
- 31) I, « Notes et variantes », p. 1158-1159.
 アントワーヌ・コンパニオンはさらに、『ソドムとゴモラI』でも、プルーストはミシュレの描く水母に言及して、「バルベックでは水母は私には恐ろしいものだった、しかし、ミシュレのように博物学や美学の視点で眺めることができれば、美しい青の枝付き燭台と見えただろう。それは透き通ったピロードのような花卉をそなえて、海のモーヴ色の蘭のようではないか?」と述べている箇所も指摘している (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op.cit.*, « Folio classique », p. 486)。ミシュレの視点で眺めることで、恐ろしかった水母が「美しい枝付き燭台」と見えたとというフレーズは、先ほどの、エルスチールの描く絵によって、エルスチール夫人が、美しく見えるようになった、という語り手の体験とも通じるものである。
 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op.cit.*, « Folio classique », p. 486.
- 32) *Ibid.*, p. 486.
- 33) Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, Le jeu intertextuel*, Édition du Titre (Diffuseur: Nizet), 1990, p. 169.
- 34) I, « Esquisse XVII » (Cahier 8), p. 708.
- 35) Christian Gury, *op.cit.*, « De la scatologie chez Proust », p. 158-179.
- 36) Cf. Risa Aoyagi, « Proust et la science du cerveau » in *Proust aux brouillons*, Brepols, 2011.
- 37) NHKの朝イチの解説員柳澤氏は、「家に帰って犬の毛に顔をうずめて匂いを嗅ぐとほっとする」とも言っていた。

- 38) Jules Michelet, *op.cit.*, p. 167-168.
- 39) « Marcel Proust par lui-même » in *Essais et articles, Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiche et mélanges et suivi de Essais et article*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 336.
- 40) « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] » in *Essais et articles, ibid.*, p. 669.
この絵の描写がじつは『インドの歌い手』ではなく、やはりモローの『ペルシャの詩人』のものであることを吉川一義が指摘している。(吉川一義『ブルースト美術館』筑摩書房 1998年 p. 163-172)
- 41) « [Chardin et Rembrandt] » in *Essais et articles, op.cit.*, p. 375-376.
Cf. 保荊瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』筑摩書房 1982年 p. 129-137.
- 42) 保荊瑞穂「ブルースト・読書と批評」『ユリイカ』第33巻4号 [通巻45号] 青土社 2001年 p.178-185.
- 43) « C'est toujours soi que l'on quête, parfois à travers les autres ; ce qu'on leur demande c'est d'avoir déjà ébauché l'informe qui est en nous. » René Huyghe, « Affinités électives, Vermeer et Proust » in *L'Amour de l'Art*, t. XVII, 1936, p. 7.
- 44) Jean-Yves Tadié, *Proust*, Belfond, 1983, p. 222-223.
- 45) Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 223 (Élie Rabier, *Les Leçons de philosophie*, Hachette, 1884, p. 649-652.)
- 46) « [Chardin et Rembrandt] », *op.cit.*, p. 374.
- 47) « Préface des « Propos de peintre » » dans *CSB, op.cit.*, p. 570.
- 48) « [Ils [= les moments si installés dans le réel par Vermeer] ont été la vie, la vie sûre d'elle, — *mais déjà ils ont été*, et eux aussi ils ne sont plus pour nous, pour Proust que la mémoire du temps perdu, surgissant dans sa précision disparue. Ils ont, involontairement, cet accent de résurrection lointaine et fragilement précise que Proust voulait communiquer à son œuvre actuel et qui en était l'essentielle et prenante poésie. », René Hayghe, *op.cit.*, p. 15.