

コスモポリタニズムとナショナリズムのはざままで ブルーストと〈土地〉という主題をめぐる一考察¹⁾

小黒 昌文

序

名前というテキストを読むことに快楽を覚える『失われた時を求めて』の主人公にとって、未だ訪れぬ〈土地〉の名は豊かな夢想の対象となる。また、主人公が初めてそこを訪れるとき、思い描かれたその〈土地〉は、夢想とは懸け離れた現実を突き付ける役割を果たすだろう。あるいは、北のバルベックと南のヴェネチア、大都市パリとコンブレという地方の田舎町などの組み合わせにみるように、現実と架空の〈土地〉は対を成しながら小説世界の基盤を形成してもいる。ブルースト的美学の主軸を成す〈土地〉という主題についての理解を深めるためには、それが果たす舞台装置としての役割や、登場人物の心理との関わりを問うことが不可欠であり、これまでもそうした視点に立った研究は数多くなされてきた。しかし、ブルースト的な〈土地〉の生成と発展の軌跡を十全に辿るためには、社会的にも政治的にも広義での〈土地〉が問題となっていた時代状況を射程に入れた考察を試みてゆく必要があるだろう。1890年代以降、作家の言説の中で徐々に鮮明になってゆく〈土地〉との絆とりわけ芸術作品と〈土地〉との絆をめぐる問題はその好例であり、それは〈土地〉に根ざすこと／根ざさないことという同時代的な議論との関わりをはじめとした重要な論点を提示している。本稿は、この「絆」に注がれた作家の眼差しと時代の心性との関わりをめぐる研究の一ステップとして位置付けられるべきものである。

「異文化体験」・「越境する文化」という研究班の視点から論を進めるにあたって、本論では、世紀転換期に向けて盛んになってゆく芸術作品の鑑賞を目的とした人々の〈移動〉、あるいは芸術作品そのものの〈移動〉と、そのような傾向に対する反発という、二つの相反する流れに着

目したい。外国文化との交流に対して肯定的な姿勢と、それに危機感を覚えて自国の伝統を固持しようとする姿勢との衝突、ひいてはコスモポリタニズムとナショナリズムとの拮抗にも通じるこの問題は、芸術作品の置かれるべき場所や、芸術との対峙に求められる条件に関する考察とも不可分であった。だからこそ、プルーストがこうした潮流を背景としながら〈土地〉についての思索を深めていたことを考えれば、それが作家のうちに芸術作品と〈土地〉との関わりに対する問題意識を掻き立てたとしても何ら不思議ではないように思われるのである。

二つの潮流の拮抗

情報伝達の加速と量の増加を可能にした様々なメディアの進歩のなかでも、鉄道という機械交通メディアの目覚ましい発達が文化交流の国際化を促した大きな要因の一つであったことはよく知られている。19世紀にあって、ヨーロッパの中心を自負していたパリに主要な終着駅が建設され、国内外に広がる鉄道網の起点としてそれらが機能しはじめたのは1840年代後半から60年代にかけてであったが、駅と鉄道が秘めたその大きな可能性に熱狂したテオフィル・ゴーチエは、それを極めて示唆的なイメージのもとに描き出している。

Nous disions, dans le wagon qui nous emportait [...], que les gares seraient bientôt des cathédrales de l'humanité, l'endroit attirant, le point de rencontre des nations, le centre où tout convergerait, le noyau de gigantesques étoiles aux rayons de fer s'étendant jusqu'aux bouts de la terre²).

ゴーチエが駅に見出した巨大な結節点としての役割は、当時の中央集権的なパリを象徴的に表すと同時に、そのパリと結ばれつつ、徐々に拮抗する形で発展してゆくヨーロッパの主要都市の性格を予見しているともいえるだろう。パリが築き上げてきた絶対的な地位は1870年のフランス敗北によって大きく揺らぎ、ヨーロッパ各国の都市との関係は次第に相対化されてゆく。その結果として、交通・通信メディアによって結ばれた結節点、発散と収束の中心点としての都市同士の交流（パリに関し

ていえば、急激な外国文化の流入)にも拍車がかかり、情報と人の国際的な<移動>が加速してゆくことになるのである。

しかし同時に、こうした交流の活性化が、自国の伝統への固執という反動を表面化させ、さらにはその反動が、第一次大戦に通じる国家間の激しい競争へと高まってゆくことも念頭においておく必要がある³⁾。アカデミー・フランセーズ会員であり、ロシア文学の積極的な紹介者でもあったウジェーヌ＝メルキオール・ド・ヴォギユエは、この拮抗が生む緊張を大きな問題として認識していた。1901年2月の『両世界評論』に「ある世紀の出発点において」と題された論考を寄せたド・ヴォギユエは、「将来の問題の中でも最も錯綜して、最も広範なもの、というのもそこにほとんどの問題が含まれ得るからだが、それは確かにコスモポリタニズムとナショナリズムとの間に始まった衝突である⁴⁾」と語る。そして、これまでも複雑な様相を呈してきた二つの潮流のせめぎ合いは、20世紀の大きな懸案となるだろうと指摘するのである⁵⁾。この見解は決して大袈裟なものではなく、問題の拮抗は、進歩と退廃、伝統と現代性、個人主義と連帯といった対立と交錯することで、様々な領域に渡る重層的な意味合いを帯びてゆくことになるのである⁶⁾。勝利するコスモポリタニズムの頂点としてのイメージを纏うと同時に、フランスの伝統と国威を称揚する機会としても捉えられていた万国博覧会などは、錯綜した文化的・政治的対立を孕んだ時代状況を示す好例である。ド・ヴォギユエは、万博について書いた1900年11月の記事の中ですでに両者の対立に着目しているが⁷⁾、万博というイベントが二つの流れの両方を賭金としていたことを思えば、それも驚くにはあたらない。

芳野まい氏は、ブルーストとの関わりにおいてこの拮抗に着目し、シャンゼリゼ劇場をめぐる20世紀初頭の言説を取り上げながら、伝統重視の傾向と外国文化に開かれた傾向との対立が、『失われた時を求めて』にどのように書き込まれているかを分析している⁸⁾。前者の典型としての貴族社会と後者を象徴するヴェルデュラン家、ドレフュス事件における両者の対立、ヴェルデュラン夫人の外国文化(ワーグナーやロシア・バレエ)に対する関心と、それに対する貴族社会の歩み寄り。あるいは第一次大戦を契機とした文化的排他主義の盛り上がりと、それに追随したヴェルデュラン夫人の宗旨替え。氏が整理されているように、こうした要素を通して、ブルーストは時代の動向を写し取っていることが分か

るだろう。そこには、コスモポリタニズムとナショナリズムとの拮抗に無関心ではあり得なかった同時代人としての作家が認められることに加え、パリに生活する中で、外国の文学、音楽、演劇、パレエに接触する機会を持っていたブルースト像を垣間見ることできるわけである。

・越境するブルースト：展覧会という中心点をめぐって

パリにいながらにして外国文化との接点を持ち得たブルースト。その彼が、「唯一にして本当の旅」とは実際に移動することではなく、異なる眼差しで世界を見つめることであると書き付けていることを想起すれば⁹⁾、作家自身の〈移動〉と芸術体験との関わりは稀薄なものに思えるかも知れない。しかし、1890年代後半から10年ほどの間、作家が旅行に対して積極的であったことも忘れてはならない。〈土地〉に結びついた美を称揚する英国人批評家ジョン・ラスキンの足跡を辿ってフランス各地を訪れた作家は、その一環として国境をこえることも厭わず、1900年には、5月と10月の2度に渡ってヴェネチアを訪れるのである¹⁰⁾。

作家の越境はそれだけには限られない。1898年10月、ブルーストはアムステルダムで開催されていたレンブラント展を鑑賞しているし、1902年10月には、ブリュージュ（ブルッヘ）で開かれたフランドル・プリミティヴ派の展覧会を訪れた後、再びオランダを旅行している。興味深いのは、この展覧会 *exposition temporaire* というイベントもまた、コスモポリタニズムとナショナリズムをめぐる時代の性格、そして芸術作品と〈土地〉との絆をめぐる問いを強く反映しているという点であり、国外でのそうした催しにブルーストが足を運んだという事実である。ここではとりわけ1898年のレンブラント展に着目して、作家の〈移動〉をめぐる文化的・社会的な時代背景に触れてみたい。

美術史家フランシス・ハスケルは、オールド・マスターと称される巨匠をテーマとした展覧会の歴史に着目して、17世紀から今日に至る流れの中で、その芸術的・イデオロギー的・政治的な側面を明らかにしつつ、過去の芸術に対する眼差しの変遷を跡付けている¹¹⁾。遺作となった『儂い美術館』でのこうした試みの中で、ハスケルはブルーストが訪れたアムステルダムでのレンブラント展にも言及し、これを展覧会史上の重要な転換点と位置付けている。一過性のイベントのためだけに、教会

の祭壇や美術館に掛けられた作品を貸与・移動させるという行為が野心的に過ぎる試みと考えられていたなかで、1898年のレンブラント展はそれを実現に導いたという点で画期的であった¹²⁾。批評家は124の絵画と350のデッサンを集めたというこの展覧会を「初の近代的大展覧会」と形容しているが、各国に散逸していた傑作の数々は、まさに「儂い美術館」に展示されることを目的として国境を越えることになるのである。

実際、イギリス、ドイツ、フランス、ロシアやポーランドなどから集まった作品群そのものが、ヨーロッパ規模での交流を象徴していたといって良い。アルセヌ・アレクサンドルは、1898年9月、「フィガロ」紙に2回に渡って展覧会関連の記事を寄せているが、一つの作品に言及するごとにその所有者を明記する書き方は、出展された絵画が様々な土地から集められたことを強調しているかのようでもある¹³⁾。また、絵画鑑賞を目的とした人々の動きも注目に値するものであった。展覧会を目的とした旅行の流行に火がつくのは19世紀末であるが、その契機の一つとなったこのレンブラント展が2ヶ月弱で43000人を集めたことを思えば、プルーストが接した人の流れもまた、決して小さなものではなかったことが分かる。すなわち、作家が訪れたレンブラント展は、集めた作品と観衆という2つの面で、優れてコスモポリットな性格を帯びていたのであり、そのことがこの展覧会に、これまでにはなかった近代性を付与しているといえることができるだろう。

しかしこのイベントは、その国際性のみを特色としたのではなく、同時に（あるいはまず第一に）開催国であるオランダの威信を示す役割を担っていたことにも留意しなければならない。1898年のレンブラント展が、オランダ女王戴冠という行事に附随したイベントであったという事実が物語っているように、画家とオランダとのつながりは、誰の目にも明らかな形で強調されたのである。芸術家の放つ威光とその故郷との連関は、フランス人批評家の目にも自明のことと映ったのであろう。シャルル・モリスは1898年11月、『メルキュール・ド・フランス』誌に掲載された「オランダ女王の戴冠とレンブラント展」のなかで、レンブラントをオランダが生んだもっとも偉大な「息子」と位置付け、その天才が普遍的であるとともに優れてオランダ的でもある点を強調することを躊躇わなかった¹⁴⁾。レンブラント展が与えたインパクトは大きく、第

一次大戦に向けて過熱してゆくヨーロッパ各国の競合と対立の中で、展覧会は国の威信を対外的に誇示する機能を前面に出してゆく。画家とその祖国との繋がりに対するこだわりを示し、散逸した作品群の帰郷としても捉えられたレンブラント展は、いわばそうした流れの先駆けとなったのである。

・芸術作品の場所 場所という芸術作品

散逸していた作品が国境をこえるきっかけを作り、様々な国から観客を呼び集めるとともに、開催国の威信を誇る場でもあった展覧会に訪れたブルーストは、その経験から何を導き出したのだろうか。レンブラント展訪問後に書かれたと推定される未完の断章は、次のように書きはじめられている。

Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont le moins capables de pénétrer ces pensées savent que ce sont des pensées qu'ils regardent dans ces tableaux placés les un après les autres [...] ¹⁵⁾.

ブルーストは展覧会の舞台となった美術館に、絵画という思想の断片を宿す<住まい>を見出している。そこには、一人の画家の作品にうめ尽くされた特権的な空間¹⁶⁾に対する、作家の強い関心を読み取ることができだろう。しかし、プレイヤー版にして6ページあまりの断章の中で、作家がレンブラントとオランダとの結びつきを取り上げることはなく、詰めかけていたはずの観客について語ることもない。展覧会がコスモポリットなイベントであったことを窺わせるのは、実際には訪れていないはずの、死を間近にひかえたラスキン来訪のエピソードが創作されていることのみである。ヨーロッパ中のインテリが集う場であるとともに、開催国の祝祭としても機能していた展覧会に特有な性格が意外にも欠落しているのは、単に作家の無関心が原因なのであろうか。作家はむしろ、それらを意図的に削除したのではないか。展覧会訪問から2年と経たない1900年4月に発表された記事の中で、ブルーストが展覧会詣でを批判的に取り上げていることに留意しよう。

Sans doute le snobisme, qui fait paraître raisonnable tout ce qu'il touche, n'a pas encore atteint [...] ces promenades esthétiques [les pèlerinages ruskiniens]. Dites que vous allez à Bayreuth entendre un Opéra de Wagner, à Amsterdam visiter une exposition, on regrettera de ne pouvoir vous accompagner. Mais si vous avouez que vous allez voir [...], à Amiens, une statue aimée de Ruskin, on ne pourra s'empêcher de sourire¹⁷⁾.

アムステルダムでの展覧会がレンブラントのそれを指すことは明らかであり、作家の実体験でもあるこの旅行は、スノビズムに冒されたものとして、ブルースト自身の手で批判されている¹⁸⁾。すなわち作家は、芸術家の御当地＝祖国に赴いて、その〈土地〉で生み出された作品を鑑賞するという行為に重要性を見出していないのであって、そのことは、この一節に先立つ部分にはっきりと示されている。

Nous visitons le lieu où un grand homme est né et celui où il est mort ; mais les lieux qu'il admirait entre tous, dont c'est la beauté même que nous aimons dans ses livres, ne les habitait-il pas davantage ? Nous honorons d'un fétichisme qui n'est qu'illusion une tombe où reste seulement de Ruskin ce qui n'était pas lui-même, et nous n'irions pas agenouiller devant ces pierres d'Amiens, à qui il venait demander sa pensée, et qui la gardent encore [...] ¹⁹⁾.

芸術家の生や死にまつわる場所に執着することで本質を見落としてしまうフェティシズムと、自分が試みる「美学的散策」とを峻別することで、ブルーストは〈土地〉に対する独自の視点を打ち出している（それが伝統主義的な立場とも、ナショナリストのそれとも異なるということは、『サント＝ブーヴに抗して』に収録されるネルヴァル断章²⁰⁾のなかで明らかにされるだろう）。そこにはすでに、芸術作品の本質を理解する上で、故郷という〈土地〉との絆は問題にならないという意識が認められる²¹⁾。そしてその意識は、「思想を伴った視線が注がれるところにおいて、それ [= 芸術作品] は根こぎになり得ない²²⁾」という指摘によって

明示されることになるのである。レンブラントの絵画で満たされた空間との出会いが、国境を越えたブルーストにとって貴重な経験であったとするならば、何よりもそれは、移動する人々、移動する絵画、あるいは強調される画家と〈土地〉との関係を前にしたブルーストが、芸術作品の置かれるべき場や、作品と〈土地〉との絆の意味について考える契機を与えられたことによるだろう。

コスモポリットな交流とそれに対する反動は、芸術の受容をめぐる議論を盛んにし、芸術作品の出生地や芸術家の国籍に関する問題を浮き彫りにする。あるいは、起源としての〈土地〉に対する意識が、芸術という範疇においても一層高められたと言い換えても良い²³⁾。額縁によって周囲と区切られた絵画というジャンルにおいてすら、その出生地にこだわる姿勢が根強くあったことはすでに見た通りである。では、〈移動〉に対する熱狂と〈土地〉への執着とが交錯するそのような状況から、作家は何を導き出したのか。果たしてそれは、芸術作品（との対峙）に必要な場をめぐる独自の思索ではなかったか。吉川一義氏が指摘するように²⁴⁾、世紀転換期のブルーストは、芸術家の辿るべき命運とその祖国をめぐる問い、そして生み出された作品の後世に関する思索を深めていたのであって、それは、ギュスターヴ・モローの死をきっかけにして書かれた断章や、レンブラント展がもたらした断章に書き込まれることになる。中でも、この二つの断章に共有される〈住まい〉というモチーフ、すなわち芸術作品という思想の断片を宿す器としての〈住まい〉にこそ、この問題意識は反映されているといえることができるだろう²⁵⁾。ブルーストは、モロー断章の中で次のように書いている。

[...] en tant qu'ils [les artistes] sont eux-mêmes, je veux dire quand ils ne sont pas exilés, quand ils sont leur âme intérieure, ils agissent en vertu d'une sorte d'instinct qui, comme celui des insectes, est doublé d'un secret pressentiment de la grandeur de leur tâche et de la brièveté de leur vie. Et alors, ils délaissent tout autre tâche pour créer la demeure où vivra leur postérité, et pour y déposer cette postérité, prêts à mourir ensuite. Voyez l'ardeur que le peintre met à peindre sa toile et dites si l'araignée en met plus à tisser la sienne²⁶⁾.

ここで用いられる *postérité* という語は、芸術作品の後世のみならず、後の世に残される作品そのものを指すものとして解釈されるべきだろう。〈土地〉との絆を問題にせず、芸術家の祖国をその内面世界に求めようとしていた作家にとって、後世に残る作品が置かれるべき器を作り上げることは、芸術家の務めであった。それは、芸術作品に一つの理想的な〈場所〉を与えることであったが、その〈場所〉は、19世紀のブルジョアたちが、過去に対する執着や空虚に対する恐怖から作り上げた私的な室内とも、「彼方」を指向しながらも閉塞したデ・ゼッサント的な空間とも異なるものであった。

芸術家によって創造されたその場所は、「思想のみを宿す家」がそうであったように、〈土地〉をめぐる拮抗からは無縁である。『失われた時を求めて』の語り手が作り上げるのは、シーニュを捕らえる蜘蛛の巣であると指摘したのはジル・ドゥルーズであったが²⁷⁾、図らずもブルーストは、モローに関する考察に *toile* という語を組み込むことで、単なる観念連合の域を超えた重要な一節を導き出している。場所的な限定を回避するようにして宙に張られた蜘蛛 = 芸術家の巣は、それを造り出した者にとっての〈住まい〉であるとともに、芸術作品が納められる場所であり、さらにはその場所自体が一つの作品でもあった。放射状に広がる線路の交錯点である駅という場や、ヨーロッパ各地のインテリアが刺激を求めて集うその収束点、あるいは国の威信を四方に放つ光源としての展覧会的な場とは異なった網の目 *toile* の中心に、蜘蛛 = 芸術家はその居場所を見いだす。モロー断章に残されたブルースト自身の表現を借りるならば、それは「赤道や、極といった地球の理想的な地点のように、神秘的な流れの会合場所²⁸⁾」であり、さらには、芸術家自身が「作品の成就される場所²⁹⁾」へと昇華してゆく場に他ならない。

*

〈土地〉との絆に対する伝統主義的、あるいは国家主義的な意識から逸れるようにして、ブルーストは個人の思想や記憶と〈土地〉との絆に対する関心を深めてゆく。また、国境を取り払ったコスモポリットな交流の場の性格と距離をとるようにして、作家は外に開かれた場（美術館・駅・展覧会など）を描きながらも、そこから人々の喧噪や痕跡を消

し去った特異な場を造り上げてゆくことにもなる。ジョルジュ・ディ
ィ＝ユベルマンは場所 lieu と芸術家の創作とをめぐる考察の中で、「芸
術家は場所の発明家であり、ありそうもない、不可能な、あるいは思考
を絶した空間を仕上げ、それに形を与える」のだと指摘する³⁰⁾。それが
芸術創造の本質に触れるものであるとするならば、芸術家＝小説家とし
ての道を模索していたプルーストが、〈土地〉をめぐるとの二つの潮流が拮
抗する時代状況にあって求めたのは、そのどちらからも距離をとった新
しい場所 芸術作品の置かれる場所であり、それ自体が芸術作品でもあ
る場所 を造り出すことであったと考えることも、決して強引なことでは
ないだろう。

注

- 1) 本稿は、2003年12月6日に開かれた21世紀COE第35班「翻訳の諸相」・第2研究班(「異文化体験とフランスの作家・芸術家」)の第3回研究会での口頭発表に基づいている。
- 2) Théophile Gautier, «Revue des théâtres», *Le Moniteur Universel*, 13 juillet 1868.
- 3) このような状況を背景とした文化的な動向に関しては、例えば次の書物に詳しい。Christophe Prochasson, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Calmann-Lévy, 1999.
- 4) Eugène-Melchior de Vogüé, «Au seuil d'un siècle. Cosmopolitisme et nationalisme», *Revue des deux mondes*, 1^{er} février 1901, p. 678.
- 5) *Ibid.*, p. 684. ド・ヴォギュー自身は、論が進むにつれて次第にフランスの伝統を重んじる方向へと傾いてゆく。のちに、ヴァロワ地方とネルヴァルとの関わりをめぐるとの議論の中で、ジュール・ルメートルやマルセル・ブーランジェらとともに、プルーストの批判の対象となる思想的立場をここに確認することもできるだろう。cf. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de Essais et articles*, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971 [abréviation : CSB], p. 659.
- 6) 例えばモーリス・パレスは、1892年7月4日付けの「フィガロ」紙に「ナショナリストとコスモポリットの拮抗」と題した記事を発表し、外国文学の流入を積極的に受け入れて、創作に反映させてゆく若い世代と、輸入された外国文学に描かれていることはすでにフランス文学において実現されていると主張するジュール・ルメートルや、ゴンクール兄弟らとの対

- 立を描き出している。当時急激に量が増えたとされる翻訳という越境の後押しを受ける形で、この問題もまた、二つの潮流の拮抗をめぐる世紀末フランスのトポスを形成していたのである。Maurice Barrès, «La querelle des nationalistes et des cosmopolites», *Le Figaro*, 4 juillet 1892.
- 7) E.-M. de Vogüé, «La défunte Exposition», *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1900, p. 380-399.
- 8) 芳野まい、「ヴェルデュラン夫人の「音楽の殿堂」 シャンゼリゼ劇場をめぐって プルーストにおける外国文化の問題に関する一考察」、『ヨーロッパ研究』、1、東京大学大学院総合文化研究科・教養学部ドイツ・ヨーロッパ研究室、2001、p. 161-177。
- 9) M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1987-1989 [abréviation : RTP], III, p. 762.
- 10) 同年の4月11日から11月12日にかけてパリ万国博覧会が開催される。世界各地の〈土地〉がパリに〈移動〉することで生まれた、この人工的なスペクタクルに対するプルーストの考えはあまり明らかになっていない。しかし作家は一貫して、意図的に再構成された現実に対して批判的であったことは確かである。パノラマに対して注がれたプルーストの批判的視線（津森圭一、「プルーストにおけるパノラマ的視点 ラ・ラスプリエールの風景をめぐって」、『仏文研究』（京大仏文研究会紀要）34号、2003、p. 81-95を参照）や、万博のために「再構築」されたVieux Parisに対する作家の批判(CSB, p. 485)にそうした姿勢が表れている。すなわち、〈土地〉の現実との接触を求めた2度のヴェネチア旅行によって、作家は非現実的なスペクタクルとしての万博を否定したと解釈することもできるのではないか。
- 11) Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, 2000. 問題のレンブラント展に関しては、第六章 «Patriotism and the Art Exhibition» (p. 98-106)を参照のこと。ちなみに、アントワーヌ・コンパニオンはこの書物に書評を寄せている。Antoine Compagnon, «Faits, effets et méfaits de l'exposition», *Critique*, n° 649-650, juin-juillet 2001, p. 518-529.
- 12) それが可能となった理由の一つとして、この展覧会がオランダ女王の戴冠を記念して行われたものであり、そのことがヴィクトリア女王をはじめとした各国の王族の積極的な寄与を促し、さらには王族の参加が美術館や蒐集家たちの参加をよんだことが挙げられている。cf. Anonyme, «The Rembrandt Exhibition at Amsterdam (First Article)», *The Times* (London), september 9, 1898.
- 13) Arsène Alexandre, «L'exposition Rembrandt», *Le Figaro*, 25 et 29 septembre 1898.

- 14) Charles Morice, « Le couronnement de la reine de Hollande et l'exposition de Rembrandt », *Mercure de France*, novembre 1898, p. 289-316. マルセル・ニコルが同月発表した記事で、オランダという国が絵画の「祖国」と捉えられている点も指摘しておく必要があるだろう。「[...] et comment peut-on assez féliciter les organisateurs de pareille entreprise, d'avoir su grouper autour des chefs-d'œuvre demeurés en Hollande pareil nombre d'œuvres maîtresses, quelques-unes de premier ordre, et ramener pour un moment au pays natal tant d'ouvrages depuis longtemps dispersés, certains presque ignorés ?» (Marcel Nicolle, « L'exposition Rembrandt à Amsterdam I », *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 20, novembre 1898, p. 412-414. [強調、引用者])
- 15) CSB, p. 659 [« [Rembrandt] »].
- 16) これは展覧会訪問と同時期にブルーストが関心を寄せていた、画家ギュスターヴ・モローの邸宅にも通じる状況である。モローはその死（1898年）に際して、パリのラ・ロシュフーコー街にあるアトリエ兼邸宅を作品とともに国に寄贈し、絵画で溢れた同邸宅は1903年1月、美術館として開館している。cf. Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave-Moreau*, Réunion des musées nationaux, 1997.
- 17) M. Proust, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, avril 1900, p. 71.
- 18) 『アミアンの聖書』翻訳の序文草稿には「[...] je vais à l'exposition de Rembrandt à Amsterdam」(CSB, n. 5, p. 71)という記述を認めることができる。また後年、『模作と雑録』に問題の記事が収録された段階では、引用中「une exposition」とだけあった箇所が「à Amsterdam visiter une exposition de Primitifs flamands」(CSB, p. 71)と書き換えられている。すなわち、作家が経験した外国への展覧会訪問は、二つともにスノビズムの流行として片付けられているのである。
- 19) M. Proust, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, avril 1900, p. 56.
- 20) CSB, p. 233-242.
- 21) 『失われた時を求めて』において、ベルゴットがフェルメールの絵画と対峙して啓示を受けたその舞台がパリの展覧会場であったという事実は、それが画家や絵画と関係の深いオランダやデルフトではなかったという点においても極めて示唆的である (RTP, III, p. 692-693)。
- 22) M. Proust, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, avril 1900, p. 66.
- 23) 詳述する紙幅の余裕はないが、展覧会に先行して人々の〈移動〉を促し

たパイロイトへのワーグナー巡礼もまた、芸術家・芸術作品と〈土地〉との関係を浮かび上がらせていた。例えば、熱狂的なワグネリアンだったカチュール・マンデスは、1894年4月15日付けの「ルヴュ・ド・パリ」誌に「フランスにおけるワーグナー作品」と題された論考を寄せ、ワーグナー作品の本質は根本的な部分でパイロイトの外に持ち出すことができないという主張をにじませている。これがブルーストの批判した「フェティシズム」の典型であることは言うまでもない。Catulle Mendès, «L'œuvre wagnérienne en France», *Revue de Paris*, 15 avril 1894, p. 180-203.

- 24) Kazuyoshi Yoshikawa, «Proust et Rembrandt», intervention faite le 22 septembre 2003 à l'Université municipale de Tokyo, dans le cadre du colloque international «Proust sans frontières».
- 25) ブルーストにおける〈住まい〉というモチーフについては、川中子弘氏によって詳細な分析がなされている。川中子弘、『ブルースト的エクリチュール』、早稲田大学出版部、2003。とりわけ第3章「住まい探求」p. 245-339を参照。
- 26) M. Proust, « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] », CSB, p. 672.
- 27) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, «Quadrige», 1996, p. 218.
- 28) M. Proust, « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] », CSB, p. 671.
- 29) *Ibid.*, p. 672.
- 30) この指摘は、ディディ＝ユベルマンが *Fables du lieu* というコンセプトのもとに著わした諸著作の出発点となっている。Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, 1998 ; *La Demeure, la souche. Appartement de l'artiste*, 1999 ; *Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000 ; *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001 ; *L'Homme qui marchait dans la couleur*, 2001. (出版社は全て Les Éditions de Minuit)

(京都大学大学院文学研究科博士後期課程)