

〈研究ノート〉

失われた視線のコレクター¹

—— プルーストとカミーユ・グルー ——

勝 山 祐 子*

Collector of Vanished Gazes:
Proust and Camille Groult

Yuko Katsuyama

要 旨 マルセル・プルーストは、18世紀フランス絵画とイギリス絵画のコレクターだったカミーユ・グルーと面識があった。グルーは豪傑とも呼べる人物で、息子たちとの折り合いが悪かった。また、ターナーなどイギリス絵画の贋作を多数所有し、イギリス絵画の展覧会をバガテルで開催した際には世間の中傷にあった。それゆえ、グルーの名は美術史からいったんは消えてしまった。だが、プルーストが、フランス国内には現在でもわずかしかな存在しないターナーの作品を実際に見ることができたのはグルーのおかげである。グルーは晩年に、パリ市内の邸宅にユベール・ロベール風の噴水と列柱のある庭園を造らせたが、これはゲルマント大公家のユベール・ロベールの噴水のモデルである。また、コレクターとしてのグルーは、コレクターとしてのスワンのモデルである。いっぽうで、グルーは、芸術作品とそれを見る者（コレクター）の間には霊的な関係があると信じていた。これは、芸術作品にはその純粋で普遍的な価値とも、事物としての歴史的な価値とも別に、見る者にとってのみの個人的な価値があるというプルーストの主張に結びつく。これは芸術作品がもたらす想起する力のことである。ここからプルースト独自の「再生」のテーマが導きだされる。

キーワード カミーユ・グルー ユベール・ロベール ターナー

マルセル・プルーストの小説『失われた時を求めて』の『ソドムとゴモラ II, I』では、ゲルマント大公家の庭にある「ユベール・ロベールの噴水」が描かれる²。これに関してジャン＝イヴ・タディエ（Jean-Yves TADIÉ）が、著名な絵画のコレクターだったカミーユ・グルー（Camille GROULT）の邸の庭園をモデルとして挙げていることは³、拙稿において過去に述べた通りである⁴。タディエが参考にしたのはプルーストと親しかった画商のルネ・ジャンペル（René GIMPEL）が残した日記の記述である。ジャンペルによれば、グルーは凱旋門近くのマラコフ大通りにあった自邸の庭園を「死の何ヶ月か前に、噴水と円柱、そして廃墟のあるユベール・ロベール風の風景に変容させた⁵」のだった。グルーは18世紀フランス絵画とイギリス絵画のコレクターとして有名だったが、なぜか彼に関する資料はあまり存在しない。ところが、去る2013年11月に、ロール＝マリー・スタジ（Laure-Marie STASI）が『カミーユ・グルー（1832

* 文化学園大学造形学部准教授 フランス文学

年パリ生まれ、1908年パリにて死去)「ブッシェのばら色とレノルズの赤」(*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds »*)⁶というタイトルでこの忘れられたコレクターに関する著書を発表した。スタジの調査によると、グルーを主題に書かれたテキストは次の四つしか見当たらないという⁷。まずはアルベール・フラマン (Albert FLAMENT) がグルーの追悼文として『イリュストラシオン誌 (*L'Illustration*)』に発表した「グルー・コレクション (*La collection Groult*)」⁸である (フラマンは後に「ヨーロッパのサロン [*Le Salon de l'Europe*]」という題で雑誌記事も執筆しており、筆者はむしろこちらを参照した⁹)。次がロベール・ド・モンテスキュー (Robert de MONTESQUIOU) が1916年になって発表した「日射し泥棒の愛好家 (*L'ami du « voleur de soleil »*)」¹⁰で、これをブルーストが読んだのは確実である¹¹。第一次世界大戦後の1920年には、フェリックス・フェネオン (Félix FÉNEON) が雑誌記事「偉大なコレクター、カミーユ・グルー (*Les grands Collectionneurs, V. M. Camille Groult*)」¹²を執筆している。最近では、2013年にパリ第10大学で審査されたDEA論文¹³がある。スタジの著作は、なぜグルーの名が忘却の運命を辿ることになったかを含め、グルーの人物像、コレクションの構成、マラコフ大通りにあった邸宅とその庭園について調査し冊子にまとめたもので、グルーの邸に複数あったギャラリーや庭園の写真が掲載されている。美術史家と思われるスタジは、ブルーストとグルーの関係については、ターナーへの興味から、おそらく1894年にはモンテスキューの仲介によってグルーの知遇を得ていたようであると述べるにとどまる¹⁴。これはタディエも指摘していることだ¹⁵。だが、ブルーストの読者であれば、グルーの記憶の痕跡が『失われた時を求めて』に見出せることに気がつく。以下は、この著作から明らかになる、ブルーストの小説におけるグルーを巡る覚え書きである。

グルーとは誰か？ ―ポンスかゴリオか

グルーを知る者は誰もがバルザックの小説世界を思い浮かべるようだ。フラマンしかり¹⁶。スタジがグルーをバルザックが生んだコレクター、ポンスに喩えている¹⁷のは正しい。ポンスの場合、目を付けた作品を所有する過程にこそ快楽があり、いかに安く済ませるかも重要である。グルーにとっても同様で、ジャンペルは、父親の代からの知人である銀行家から聞いた次のような逸話を紹介している。ある日グルーは、たいそうな額を支払って買い取った絵を友人に見せた。それを友人らが褒めそやすとグルーは遮って言った。「もし百フランで手に入れたのだったら、五万フランよけいに払うのだが。」同じくコレクターであるこの銀行家にとって、絵画を購入する際の上限は一万フランである¹⁸。

同じくジャンペルの日記によれば、同業者フォランはグルーについて、「バルザックばりの人物」だったと断言している。「漁色家」グルーとその子供たちのあいだには諍いが絶えず、なんと、息子の一人は、母親がグルーから相続したコレクションの一部を彼女の死後(1918年5月)、兄弟たちには秘密裡に処分したという。フォランにとって、「これほどの芸術作品を所有するに相応しくない男」はこの息子(おそらく長男マキシム¹⁹)をおいてほかにいないのである²⁰。しかもグルーは製粉業者だった²¹！ ゴヤ(の自画像)に似た顔立ちと体つきに²²、腰から下が

膨らんだダンゴットを羽織り、鐐が曲線を描く山高帽をかぶった²³ 1830年代を思わせる風貌²⁴もまた、バルザックの小説を想起させるのだろう。

いずれにしても、グルーは逸話に事欠かない人物だった。『ゲルマント家のほう II, II』には、製粉業者と、その孫娘と結婚したリュクサンブール氏を巡る挿話が見出される。ある日、この製粉業者はリュクサンブール氏を昼食に招待した。リュクサンブール氏はこれを断った際、宛名を「粉挽き***殿」とした。そこで製粉業は、あなたがいらっしゃらなくて残念だった、「食事には粉挽きとその息子とあなたさましかいないことになっていましたから (car [...] il n'y aurait eu au repas que le meunier, son fils et vous)」と返事をしたという²⁵。この逸話のモデルとなったのはフェネオンが語る次の話である。ある大公爵がグルーのコレクションの見学を望んだ。グルーは快諾したのだが、大公爵の依頼で、グルーがその場にいるのは（身分が違うのだから）不適切だと忠告する者があった。しかも、その手紙には「粉挽きグルー殿 (Monsieur Groult, meunier)」とあったため、グルーは大公爵に次のような手紙を書いた。「粉挽きとその倅、あとはあなたさましかいなかったでしょうに (Il n'y aurait eu là que le Meunier, son fils et... vous.)」²⁶。ジャンペルも類似の逸話を紹介している。ある日グルーは温泉地でギリシャかどこかの国王に出会った。この国王がパリに滞在していると知ったグルーは昼食に招待したのだが、国王は返事すらよこさなかった。そこでグルーは、昼食には「粉挽きとその倅しかいなかった (il n'y avait que le meunier et son fils)」ので来てくださらなくて寂しかった、という趣旨の手紙を国王に送ったという²⁷。

グルーとターナー ―贋作を巡って

スタジによれば、グルーは同時代の画家に友人が多く、たとえばドガの『黒い手袋の歌手』やマネのパステル、コローによる肖像画を所有していたが²⁸、これは例外で、グルーのコレクションを占めていたのは18世紀フランス絵画とイギリス絵画である。グルーが所有していたワットーのデッサン・コレクションをモンテスキューは評価しているが²⁹、これは現在では彼の名を冠して保存されている³⁰。同じくモンテスキューによれば、ユベール・ロベールのコレクションも立派だった（これについては後述する）³¹。他にはペロノー、フラゴナールの作品の収集で知られる。だが、レノルズやゲインズボロー、そしてターナーといったイギリス絵画をフランスに紹介した功績がもっとも大きい。プルーストは1900年と1907年に執筆した二つの雑誌記事の中でグルーの名を引いている。どちらも『クロニク・デ・ボザール・エ・ド・ラ・キュリオジテ誌 (Chronique des beaux-arts et de la curiosité)』に寄稿したものだ。1900年の記事（1月27日号）は直前に死去したラスキンへの追悼文であり、このテキストの終わりでプルーストは、ラスキンがターナーに寄せた「賞賛」が「海峡を渡った」結果、グルーがターナーの「比類ないコレクション」を築いた、と書く。グルーはラスキンに次ぐターナーの理解者としての扱いだ³²。1907年の記事（3月9日号）はガブリエル・ムレー (Gabriel MOUREY) が出版した『ゲインズボロー (Gainsborough)』の書評である³³。『クロニク・デ・ボザール・エ・ド・ラ・キュリオジテ誌』は『ガゼット・デ・ボザール誌 (Gazette des beaux-arts)』の別冊だったため、プルースト

は原稿を『ガゼット』の編集次長だったオーギュスト・マルギイエ（Auguste MARGUILLIER）に送付した。その際マルギイエに手紙を書き、この記事が「ぞんざいな書評³⁴」でしかないと断っている。タディエによれば、ムレーの著書は「批評的伝記」であるうえ、ブルーストはそもそもゲインズボローに興味がないため、この書評を読んでも画家の作品の特徴は全く見えてこない。執筆の真の動機は、イギリス絵画を熱心に論じたラスキンにオマージュを捧げることなのだ³⁵。そして、この記事の結びもグルーである。ルーヴルがイギリス絵画をごくわずかしこ所蔵していないいっぽうで、グルーのコレクションは「イギリス絵画のルーヴル美術館」なのだ（この書評については後述したい）。

スタジによれば、ルーヴル美術館が初めてイギリス絵画を取得したのは1870年のことである。また、確認できる限りでは、フランスで初めてターナーの作品の売立てが行われたのは1874年である。その後、シャルル・セデルメヤー・ギャラリーがターナーの作品をパリに広めようと試みた。グルーが『Ancient Italy』を取得したのはこの頃だ³⁶。画商は1894年にターナーの展覧会を開催したが³⁷（グルーも所有する作品をいくつか貸し出した）、ターナーへの無理解はその後も続き、20世紀に入ってもなお、この展覧会を持ち出してターナーを酷評する批評家がいたようだ³⁸。

ここで、『Ancient Italy』が再発見された経緯について触れておきたい。なぜなら、これはスタジの考察を補強するからだ。現在、この作品はオーストラリアのヴィクトリア国立美術館が所有している。美術館の会報（1975年）によると、1967年にルーヴルが取得したグルーのコレクションに由来する『川と湾の遠景（*Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain*）』は、それまで存在すら知られていなかった。したがって、グルー家には他にも埋もれたターナーの傑作が存在するのではないかという期待が高まった。実際この四年後、『Ancient Italy』が発見され、ヴィクトリア国立美術館が入手することになったのである。この作品を1894年にグルーがセデルメヤーから購入したことは以前から知られていたが、グルーのコレクションには贋作が多かったため、グルーが同名の作品を所有していたとして、その真贋は怪しいと思われていたらしい³⁹。

ブルーストの美学形成におけるターナーの影響は真屋和子の「ブルーストとターナー」（『ブルースト的絵画空間 ―ラスキン美学の向こうに』所収）に詳しい（真屋和子はエルスチールの美学や作品のモデルとなったのがターナーであることを、エルスチールの作品である『カルクチュイ港』の描写を精緻に分析することで論証した）⁴⁰。ブルーストがターナーの作品に興味を持つきっかけとなったのはラスキンの著作だが、ターナーの作品を目にする機会は当時のパリでは決して多くなかったはずで、グルーのコレクションは貴重であり、ブルーストがグルーのおかげでターナーの作品を直に鑑賞できたのは間違いない。なにしろルーヴルが最初にターナーの作品を取得したのは1967年であり（ルーヴルが所蔵する唯一のターナーでもある）、これは前述したようにグルーのコレクションに由来するのだ⁴¹。この作品と先ほどの『Ancient Italy』をブルーストが見たのは確実だろう。

モンテスキューは、グルーがなぜコレクションをルーヴルを始めとする国立美術館に寄贈しな

かったかについて説明している。ある日グルーは、イギリス絵画をパリ人士に紹介したいと思い立ち、バガテルの館で展覧会を開催することにした（1905年⁴²）。展覧会の入場料はルーヴルに寄付されることになっていた。著作を読む限り、モンテスキューはグルーの善意を疑っていないようだが、世間は違った。所有する贋作にお墨付きを与えようとして展覧会を企画したのだ、と噂し、新聞にまで書かれたという。傷ついたグルーは展覧会を即座に中止し、コレクションをどの国立美術館にも寄贈せず、妻に相続させることに決めたのだ⁴³。

実際のところ、グルーはイギリス絵画の贋作をつかまされることがあったのだ⁴⁴。ターナーのために設えたギャラリーを飾る絵の多くが偽作だと知ってグルーは大きな失望を味わったに違いない、とモンテスキューは想像している。ところが、ジャンペルの証言では事情が異なる。グルーが所有するターナーの作品のうち四分の三が贋作だったが、グルーはそれをよく承知していた。彼は本物には十万フラン払い、偽物には三百フラン払った。そして、客人たちがグルーへの気遣いから、贋作と知りつつも世辞を述べるのを見て楽しんでいたという⁴⁵。スタジによれば、グルーにはデッサンの才能があり、所有する作品の模写を自らものし、客人にどちらが本物か尋ねることもあったらしい⁴⁶。スタジの書籍には、グルーによる走り書きのフラゴナール風デッサンが掲載されているが驚くべき腕前である⁴⁷。また、バガテルでの展覧会の際に、グルーは、ターナーの風景画『*Vue du Pont-Neuf*』（実際はターナー派の画家による）とレノルズによる肖像画（実際はローランスによる模写）、ローランスによる肖像画（これはローランスの作品に違いなかったが、モデルが異なっていた）のセットでの寄贈をルーヴル美術館に提案している。このうち少なくともターナーの作品とされるものが贋作なのは明白だったが、グルーは脅迫的な表現を用い、この三点をセットで購入するよう迫った（スタジは、困惑したルーヴルの寄贈検討委員会が、国立美術館を統轄する組織のトップに宛てた密書を発掘しその全文を掲載している⁴⁸）。グルーからのコレクションの寄贈を視野に入れていたルーヴル側は、渋々グルーの要求に従ったのである⁴⁹。こうした贋作を巡る悪評と、息子との不和が原因で、コレクターとしてのグルーの名は忘れられてしまった。

いずれにしても、ブルーストがグルーを巡る一連の出来事を知らなかったはずはない。さきほど言及した『ゲインズボロー』の書評は1907年に（グルーが死亡するのはこの翌年である）書かれている。1905年の「バガテル事件⁵⁰」の二年後でしかない。前述したように、この記事の結びはグルーとラスキンを巡る逸話である。ラスキン死去の報に触れ悲しみに沈んだグルーは、ラスキンを偲ぶためにターナーの作品を購入したという。「死者が地上で最も愛した物を贈るのはやや異教的な奉獻^{オフランド}」ではあるが、「ラスキンの心に最も優しく響いた」ことだろう、それは「詩人の行為」を思わせた、とブルーストは結ぶ⁵¹。ブルーストはこの記事をイニシャルのみで署名することに固執していた。『ガゼット』の編集次長マルギイエがその理由を尋ねたのだろう。ブルーストはマルギイエに原稿を送付した際に書簡の中で述べている。

「グルー氏への冗談^{フタッド}が原因で署名したくないのだと思わないで欲しい。そもそも、グルー氏がこれを読んだらすぐに私だと見抜くでしょう、そして、万が一グルー氏があなたに確認を

求めてきたら、本当のことを言うてくださればそれで私は満足なのです。いっぽうで、この
フタツド
元談は、グルー氏に招待をこっそりねだってのものでもないのですよ。⁵²」

「フタツド
元談」はグルーへの皮肉でもなければ世辞でもないのである。では「フタツド
元談」が何を指しているかという、フィリップ・コルブ (Philip KOLB) は、グルーへの「フタツド
元談」でありうるのは「やや異教的な奉 献」^{オフランド}という表現以外にはないと考えている⁵³。筆者としては、当時の読者の間ではグルーのコレクションに贋作が多いことは周知であり、しかも、グルーがここで描かれているようなスピリチュアルで詩的な行為を実践したとしても、このような表現がグルーに相応しいとは思われなかっただろう、と言いたい。なにしろ、ターナーの贋作を、脅迫まがいの方法でルーヴルに受け取らせるような豪傑なのだ。だからこそ「フタツド
元談」なのだ。

グルーとユベール・ロベール ―グルー家の庭とゲルマント大公家の庭

イギリス絵画とならんでグルーが収集したのが18世紀フランス絵画である。貴族たちに代わり19世紀の支配者となったブルジョワたちが、逆説的にもアンシャン・レジームの芸術に憧れたのは、ジャン・スタロヴィンスキー (Jean STAROVINSKI) がその名著『自由の発明 (L'Invention de la liberté)』の中で述べた通りである⁵⁴。模写の才能があったグルーの絵画への愛とコレクターとしての情熱は疑う余地がないが⁵⁵、それでもやはり、このような文脈の中で理解すべきだろう。

ピエール・ド・ノラック (Pierre de NOLHAC) の著書には、グルーが所有していた『フランスの公園の噴水 (Le Jet d'eau d'un parc français)⁵⁶』という作品の複製が掲載されている⁵⁷。筆者が過去に拙稿で触れた通り⁵⁸、これがゲルマント大公家の「ユベール・ロベールの噴水」のモデルとなった可能性があるだろう。少なくとも、「なかを刳り貫くようにして作られた二重になった列柱^{ドゥーブル・コロナード⁵⁹}」という描写に関しては類似が認められる（「なかを刳り貫くようにして作られた」列柱が描かれているからだが、残念ながらこれは「二重に」なっているようには見えない）。フェネオンが雑誌記事に掲載した『噴水 (Le Jet d'eau)』という作品の場合は、泉水を半円状に囲む回廊を形成する二列の列柱が、引用したゲルマント大公家の列柱の描写を思わせる⁶⁰。だが、それ以上に、グルーの邸の庭園そのものが大公家の庭のモデルだった可能性はタディエが指摘している通りだ。むしろグルーの噴水が、所有するユベール・ロベールの作品をモデルにしているというべきか（スタジによると、グルーはもともとユベール・ロベールの絵画を八十点ほど所有していたが、死の三年前にユベール・ロベールの大作を四点購入している。したがって、およそ九十にのぼる作品を所有していた⁶¹）。スタジの調査やフラマンの証言によって、グルーの庭園の詳細が明らかになった。

この邸は16区、凱旋門からほど近いマラコフ大通り119番地、ボワ大通り（現在のフォッシュ大通り）との角にあり、ボニ・ド・カステラヌ邸「パレ・ローズ」の隣だった。グルーはこの地所を1885年に購入した。庭園に関していえば、まずは館の正面に「フラゴナル風⁶²」の庭を造らせた。これには池があり白鳥が泳いでいた。ユベール・ロベール風の庭を館の裏に造

らせたのは晩年になってからである。これには二十五メートルもの高さまであがる噴水があった。噴水は邸の二階にあるガラス張りのギャラリーによって三方から囲まれており、ギャラリーの高さまで水しぶきを上げ、ギャラリーからはガラス越しに噴水が楽しめた。そして、ギャラリーを支える列柱の足下を水しぶきが濡らしていた⁶³（スタジによると、この列柱は、ゲルマント家の噴水を囲む列柱のように「二重の列柱」になっていた⁶⁴、おそらく、一階（の庭に面した部分）は両側を列柱で挟まれた通路のようになっていて、二階部分が絵画の展示室になっていたのだろう）。ユベール・ロベールの絵を意識した設計である。最後の夏の終わり、グルーは夜会を開き、客人たちを白鳥の池がある庭でもてなしたあと、新しく建造した噴水のほうへ導いた。大きな噴水が複数のランプに照らされながら⁶⁵水しぶきを上げるのを見て興奮する客人たちをベンガル花火が楽しませた⁶⁶。池には隣に建つパレ・ローズのばら色大理石が映っていた。それも計算のうえだ。ここで、『ソドムとゴモラ II, I』の描写を引用しよう。

「社交界のなかにはいって私はひどく安心していたので、当夜はチェコの管弦楽団が一晩中演奏し、刻々にベンガル花火があがっていたのをはじめて知ったのは翌日の新聞でだった。私はユベール・ロベールの有名な噴水を見に行こうと思いついて、いくらか注意力をとりもどした。

庭の美しい木立の、その何本かは噴水とおなじほどの年齢の、木々のあいだに切りひらかれた空地のなかに〔中略〕その噴水が見えた。⁶⁷」

ここで注目すべきは「ベンガル花火」だろう。グルー家の夜会そのままである。また、スタジの著作には、グルー家のユベール・ロベール風噴水を撮影したと思われる写真が掲載されているが、これを見る限り、この噴水があった空間は、三方を列柱で囲まれているといってもかなり広く（この写真に列柱は写っていない）、池の両側には大きな木々が植えられていて、その葉叢が噴水を囲んでいる⁶⁸。

このあと、一ページにわたって噴水の水の運動を巡る描写が続き、その後、アルパジョン夫人を巡る「出来事」が語られる。

「アルパジョン夫人は、誰からきかされたこともなく、ゲルマント公爵が――実際にはまだ到着していなかったのに――ばら色大理石の回廊^{ギャラリー}にいたいと思こんでいた、その回廊へは、泉水の縁石からのびる、なかを刳り貫くようにして作らせた二重の列柱のあいだを通ってゆくのだった。⁶⁹」

この文の「回廊^{ギャラリー}」は絵を展示するスペースを意味してはいないだろう。また、「二重の列柱」によって挟まれている空間であるというよりは、「二重の列柱」の背後にあるように読める。また、ばら色大理石なのはこの「回廊^{ギャラリー}」であり、グルーの庭園のように隣の邸がばら色大理石できているわけではない。それでも、「回廊^{ギャラリー}」の大理石が水面に反映していると読者が想像して

もいっこうに構わないだろう。

さらに、この噴水の演出を巡り、シャルリュスは話者に次のように言っている。

「いくつかの点をとりのぞけば、もちろんもっとよくなるのですがね、そうすればフランスでならぶものなんでしょう。だが、あのままでも、あれですでに最良のものなかにはあります。小さな照明ランプをかざったのはよくなかった、とブレオーテはあなたにいうでしょう。そんなばかげたことを思いついたのは当人であることを忘れさせようとしてね。[中略]。いや、われわれにもすでにおぼろげながらわかっていたのです、ブレオーテはとてもユベール・ロベールに太刀打ちできないって。⁷⁰」

また、この台詞は草稿段階では次のようだった。

「[前略] そうです。あなたは噴水を見に行くべきだったのです。このような月光とね。私はベンガル花火や小さなランプを少々残念に思います。⁷¹」

つまり、グルーの夜会と全く同じように、ユベール・ロベールの噴水はランプやベンガル花火の光に照らされて煌めいている（シャルリュスが好むと好まざるとにかかわらず）。ブルーストがグレーの夜会に赴いたかは不明だが、大公家の噴水とその演出を、グルー家のそれから着想したのは異論がないだろう。

コレクター・スワンのモデル

筆者は過去に拙稿『時間の夢、夢の時間—ブルーストにおけるユベール・ロベールの庭—』において、『ソドムとゴモラ』の草稿で描かれるスワンのコレクション・ルームの様相は、グルーのそれに類似していることを指摘した。『スワン家のほうへ』においてもスワンはコレクターとして描かれているが、オランダ絵画（フェルメール）⁷²やイタリア絵画（ボッティチェリ）への好みが際立っている（ただし、『コンブレー I』でスワンが祖母の求めに応じて話者の寝室の壁に貼るよう贈ったのが、ターナーとコロー、そしてユベール・ロベールの作品の版画による複製なのは示唆的である、この三人の作品をグルーは所有していたのだから⁷³）。ところが、『ソドムとゴモラ』の草稿を読むと18世紀フランス絵画やイギリス絵画への趣味が浮かびあがってくる。まずは草稿を確認しよう。ここでは決定版と異なり、ゲルマント大公夫妻は、ユベール・ロベールが大公家の噴水を描いた絵画をスワンから、エルスチールの作品三点をゲルマント公爵夫人から買い取り、それらを並べて飾っている。

「この[ユベール・ロベールの]絵は、エギヨン公爵夫人が売り払ったもので、[中略]最終的にある年老いた愛好家のコレクションに入ったが、彼の家でスワンがこれを見てたいそう気に入って、この愛好家の死後この絵が売りに出されるのでは、という望みをもつようにな

り、定期的にこの愛好家の生死をその管理人に尋ねに行くようになった。だが、ひとたびこのユベール・ロベールの絵を買い取ると、この絵の所有者になったという平穩からくる喜びは長く続かなかった。そして、ゲルマント大公が、この絵が一族の所有になるよう熱望するようになった。スワンは何年も悩んだ。ついに大公はスワンに十万フランを渡し、絵を包装紙で包んで、辻馬車を拾って持ち帰ったが、その途中、大公と口論になった馭者がこの絵を引き裂きそうになった。というのも大公は、値段に関しては保守的で、アメリカ人や金融業者のような浪費をする習慣は持ち合わせていなかったからであり、絵画一点に一万フラン払ったとしても、馭者には三スーしか払わなかったからである。そして、この馭者は、ポルト・ドーフィンヌからリュクスサンプールまで来たのだから⁷⁴、三スーでは安すぎると思ったのである。スワンは、自宅では画家のアトリエや18世紀のコレクターの書斎のように、このユベール・ロベールの絵を何枚ものペロノーやターナーの作品とともに、扉側の床に置いて飾っていた、そのためほとんど人の目に留まることはなかったのに、ゲルマントの館のためには、広間の立派な場所にこの絵を飾るよう案配したのだった。[中略]。このユベール・ロベールの絵から遠くない場所に私が公爵夫人の自宅で見たエルスチールの絵が三点飾ってあったが、それは、『もうける』機会を決して逃さない公爵の願いに負けて公爵夫人が泣く泣く従姉妹[大公夫人]に譲ったのだった。⁷⁵」

ここで描かれるスワンとゲルマント大公の、コレクターらしい振る舞い（スワンの執念深さや大公の金銭感覚）には、グルーに通じるものがある。また、プルーストの念頭には『従兄弟ボンス』があったのだろう。つまり、コレクターの習性を描くという意図が感じられる。次に注目したいのは、スワンの書斎の乱雑さである。グルーの邸にはいくつもギャラリーがあり、書斎も展示室の役割を果たしていたが、そこに数限りない収集品が（というのもグルーは絵画以外に色鮮やかな蝶なども収集していたからだ）一見無造作に置かれていたのは、グルーを知る多くの同時代人が証言していることである。ここでスタジが紹介する写真を参照したい。どの展示室も壁一面に絵画が掛けてあり、床に置かれた画架や椅子の背もたれやテーブルの上、物を置ける場所であればどこにでも絵が置けるだけ置かれている。もちろん床に直に置かれた作品もある⁷⁶。ジャンペルは、グルーを18世紀の著名なコレクター、ジュリエンヌに喩えながら、子供の時分に父親に連れられて訪問したグルーの邸を回想し、グルーのギャラリーの計算された「無秩序さ」について語っている。ここでなぜジャンペルがジュリエンヌを持ち出すかといえば、ワットーによる肖像画で、ジュリエンヌを描いたとされる作品をグルーが所有していたからにほかならない⁷⁷。上で引用した草稿の「18世紀のコレクター」とはジュリエンヌを暗示しているとみなしてよいだろう。そして、ペロノーやターナーである。ペロノーのコレクターは珍しくなかったかもしれないが、ターナーとなると事情が異なることは明白である。これはどうみてもグルーの邸である。

見る者の魂

さきほど筆者は、プルーストが執筆した雑誌記事と書簡を引用しながら、グルーの同時代人には、グルーはスピリチュアルで詩的な行為を实践するような人物には見えなかったはずだ、と述べた。だが、モンテスキューは相反する二面性を持った人物としてコレクター・グルーを描いている。モンテスキューによると、彼は毎年ワットーの誕生日が巡ってくると、画家のデッサンの前に花束を飾ったという⁷⁸。とすると、グルーにとっては、個々の作品は作者の分身、あるいは墓標のようなものだったのだろう。また、次の逸話から推測できるのは、作品には、前の所有者や絵のモデルとなった者の記憶が残っていると考えていたろうことだ。

ある時グルーは、前々から所望していたペロノーによるパステルの肖像画を、所有者の金銭的な事情で入手できることになった。所有者は老婦人で地方に住んでいた。一刻も早くこの作品を買い取りたいグルーは手紙を受け取るやすぐに駆けつけたが、老婦人の、名残を惜しむため晩まで待つてほしいとの頼みを受け入れた。老婦人は感謝して、肖像画のモデルとなった先祖の形見である立派な籐の杖を贈った。グルーはそれをこの絵の額縁から吊るして自宅に飾ったのである⁷⁹。絵の中の紳士が杖を手をしているかのように！ これらの回想が事実であれば、ラスキンを追悼するためにターナーの作品を購入したとしても不思議ではない。また、スタジの表現を借りれば、「芸術とコレクターの間には、互いに引きつけ合う不思議な力が存在すると信じていたグルーは、死の間際にコレクションを自分とともに燃やそうと考えた⁸⁰」！ 芸術の傑作は人類の宝である、という至極尤もな常識に鑑みるとこれは不謹慎な思いつきというほかに、これが実行に移されなかったのは幸いだった。だが、これらの逸話からは、絵画とそれを見る者の間には何か個人的で霊的な関係が存在し、それは見る者が死してなお絵画の中で生きている、という作品への愛と信仰が感じられる。だからプルーストは「異教的な^{オランダ}奉獻」と書いたのだ。ところで、『見出された時』の『フランソワ・ル・シャンピ』を巡るテキストにおける、「神秘を愛するある種の精神の持ち主」とはグルーのような人物ではないだろうか？

「神秘を愛するある種の精神の持ち主は、こう信じたがる、物質は、過去にそれを眺めた目から何物かを保存する、そして史蹟や絵画は、幾世紀にもわたって、多くの賛美者の愛と凝視とが織りなした、感知できるヴェールをかぶってしかわれわれのまえにあらわれない、と。そのような幻想も、賛美者たちが、各自にとっての唯一の実在の領域に、各自の固有の感受性の領域に、その幻想を移すならば、真実となるであろう。そうだ、そういう意味＝方向においてこそ、そういう意味＝方向においてのみ（しかも、その領域は、思ったよりもはるかに広大である）、われわれが昔ながめた事物は、それがふたたびながめなおされるとき、われわれがそこにそそいだまなざしと同時に、当時そのまなざしを満たしていたすべての映像を、われわれにふたたびもたらすのである。すなわち事物は — 他にざらにあるような赤い表紙のついた一冊の本であっても — ひとたびわれわれにそれと気づかれると、ただちにわれわれの内部で、当時のすべての屈託や感覚とおなじ性質の、何か非物質的なものにな

り、そうした屈託や感覚と離れがたくまじりあう。昔ある本で読んだある名は、そのシラブルのあいだに、その本を読んでいたとき吹いていた強い風や照っていたひざしをふくんでいる。⁸¹」

小説の終盤で、新しいゲルマント大公家で催された夜会に赴いた話者は、図書室で『フランソワ・ル・シャンピ』を何気なく手に取り、母がこの小説を明け方まで読んでくれた晩が、そしてコンブレーの時代の少年だった自分自身が甦るのを感じたのだ。だから、と話者は続けて述べる。

「だから、もし私がゲルマント大公のように、愛書家になろうという気になったら、一種特別の方法によってでしかそうならなかったであろう、書物本来の価値から独立した美しさ、愛好家たちが、その本がどんな書庫をわたってきたかを知ったり、ある事件の際にある君主からある有名な人に贈られたという因縁を知ったり、売立から売立へとその本の来歴をたどったりといった事柄から、本にもたらされる美しさ、一冊の本の、このようないわば歴史的な美しさは、私にとって失われることはないだろう。しかし、私がそんな美しさをひきだすであろうのは、むしろ進んで私自身の生活の歴史からである、ということは、単なる好事家としてではないのである、また私が、そんな美しさを結びつけるであろうのは、多くの場合、物質としての本ではなくて、著作そのものに、たとえばあの『フランソワ・ル・シャンピ』にであるだろう。コンブレーの私の小さな部屋で、夜なかに、はじめて私が凝視した本、しかもその夜は、おそらく、私の生涯で、もっとも甘美な、そしてもっとも悲しい夜であった。⁸²」

ここで話者が語っているのは、芸術作品が持つ過去を想起させる力である。一般的に言って、芸術作品は確かに物であるが、その事物としての特徴や価値が剥がれさる、そのような純粋状態でのみ普遍的な価値が姿を現すはずである（「書物本来の価値」とはおそらくこのようなものだ）。また、資産を、愛する者に貢ぐために浪費し、あるいは市場への投資で失うことはあっても、美術品を購入することに費やした形跡のないブルーストには、コレクターになる資質はなかったに違いなく、芸術作品を事物として愛でることには無縁だっただろう。だから、小説の話者にとっても、たとえば本であれば、事物としての本の美しさ、あるいは事物としての本が辿った歴史に由来する美しさは、認めるにしても副次的なものだ。だが、このテキストから明らかになるのは、芸術作品の普遍的な価値とは別に、また、事物としての価値とは別に、作品とそれを見る者の間に流れる霊的な何かをブルーストが認めていることだ。本来普遍的であるはずの芸術作品であるが、この当の本人にのみ感知できる純粹に個人的な「何か」を含み得ることによって、芸術作品というテーマはブルースト独自の「再生」というテーマを導きだす。「何か」とは、見る者の魂だ。カルパッチオの『聖女ウルスラ』を巡る次のテキストはどうだろう。

「私がアルベルチーナといっしょにバルベックに滞在していて、彼女が私と連れだって絵などを見る場合のたのしみ ―わたしからすればたわいもないたのしみ― を私に語ったとき、私は、はっきりとものを考えない多くの人たちの精神を占めているあの移り気な幻想の一つを彼女がさらけだしていると思ったものだ。こんにちでは私はすくなくともつぎのような確信に達している、ある人といっしょに美しいものを見るというたのしい思いはともかくも、せめていっしょに美しいものを見たというたのしい思いは存在すると。私にはいまや一つの時が到来しているのだ、ゴンドラがピアツェッタのまえで私たちを待っていたあいだ洗礼堂にはいて聖ヨハネがキリストに洗礼をおこなっているヨルダン河の波のまえに自分が立っていたのを思い出すとき、あのつめたい薄くらがりのなかで自分のそばに寄りそって一人の女性がいたことに自分で無関心をきめこみえない一つのときが到来しているのだ、その女性は、人がヴェネチアでカルパッチョの『聖女ウルスラ』のなかにみる年をとった女のように、尊敬と感激とに燃えて喪服に身をつつんでいた、[中略]、サン・マルコ聖堂の、あの静かな明かりに照らされた祭壇から、もうけっして私が勝手にそとへ連れだすことはできないこの女性は、モザイク画像のようにそこに不動の席をとってもらっているのだから、私はいつでもそこにきて会えることがたしかであった、その女性こそ私の母なのだ。⁸³」

若い時分の話者は、芸術作品の純粋な価値がもたらす喜びと、芸術作品を親しい人と鑑賞する行為がもたらす楽しみを混同するアルベルチーナを軽蔑していた。だが、老いた母とヴェネチアに赴いた話者は、別の次元で芸術を鑑賞することを学ぶ。今や、サン・マルコ聖堂の『聖女ウルスラ』の中に、これを話者とともに見た老いた母、今は亡き母の魂を見いだすことができる。このように芸術作品には過去を想起させる力がある。これはカルパッチョの作品の普遍的で純粋な価値とは無関係であり、また、事物としての「歴史的な美しさ」とも無関係だ。だが、話者にとっての「唯一の実在の領域」（つまり人生）においては、『聖女ウルスラ』は母の「再生」への端緒になる。

想起しよう、『花咲く乙女たちのかげに I』の次のエピソードを。ブロックに誘われて娼館に通うようになった話者は、女将にレオニー叔母の形見の家具を譲ってしまい、自らが亡き叔母を冒瀆しているように感じることになる。「そうした家具は私にとって生きているもののよう見え、私に哀願しているように思われたからだ、あたかもあのペルシャの物語に出てくる、表面は無生物のように見えても、そのなかに殉教者の魂がとじこめられていて、しきりに解放をねがっているというあの品物のように。⁸⁴」

ケルトの信仰にもあるように、死者の魂は事物の中に閉じ込められたまま私たちによって救済される日を待っている⁸⁵。グルーの魂もまた、世間の目からいったんは消え去ってしまったターナーの作品の中で、私たちの視線によって甦る日を待っていた。グルーはバルザック的である以上にプルースト的な人物だったのである。

注

『失われた時を求めて』はブレイヤード版（1987－1989年出版、略記号はRTP）を使用した。日本語版は井上究一郎訳（筑摩書房）を用いたが、語句を変更させていただいた箇所がある。『サント＝ブーブに反対する』もブレイヤード版（1791年出版、略記号はCSB）を使用した。書簡集はPlon社のPhilip Kolb編集版（1970－1993年出版、全21巻、略記号はCorr.）を参照した。ブレイヤード版所収の草稿、『サント＝ブーブに反対する』所収のテキスト、および書簡の翻訳は筆者による。

- 1 「失われた視線のコレクター(Collector of vanished gazes)」とはテオ・アングロプロスの映画『ユリシエズの瞳(Ulysses' Gaze)』（1995年）からの引用である。
- 2 RTP, III, pp. 56-58.
- 3 Marcel Proust, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 572.
- 4 『月光を浴びるパリの庭、そして廃墟 ―プルーストの小説におけるパリの一側面―』文化学園大学紀要 人文・社会科学研究, 第22集, 2014年, pp. 49-68, 52ページ。
- 5 *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (la première édition, Calmann Lévy, 1963), p.47. 以下、この書籍の翻訳は筆者による。パリとニューヨークで画商として活躍し、フェルメールの研究者でもあり、レジスタンスに参加して強制収容所で命を落とすことになる画商ジャンペル（1881－1945）に関しては、拙稿『月光を浴びるパリの庭、そして廃墟 ―プルーストの小説におけるパリの一側面―』（前掲書, 62－63ページの注29）ですでに述べた。筆者が参照したのはジャンペルの子孫が改編し2011年に再出版した『日記』である。Michel BLAINは、2011年版を編集中的の子孫により、1963年版には掲載されなかったページの閲覧を許可され、また、ジャンペルが1927年にニューヨークのフランス学院で行った講演を書き起こしたものを参照して、« René Gimpel : l'ami collectionneur et marchand de tableaux » (in *Le Cercle de Marcel Proust*, édité sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Éditions Champion, 2013, pp. 105-111) を執筆し、1908年以降1922年に至るまでなぜジャンペルがプルーストに再会することがなかったか、など、日記だけからは窺い知れない事情を紹介している。
- 6 Villejuif, Emilewen Éditions, 2013. 以下、この書籍の翻訳は筆者による。なお、「ブッシュのばら色、レノルズの赤」とは、後述するモンテスキューの« L'ami du "voleur de soleil" » (*Les Têtes couronnées*, Paris, Éditeur Edward SANSOT, 1916, pp. 115-141) からの引用である（128ページ）。以下、このモンテスキューのテキストの翻訳は筆者による。
- 7 Camille Groult (*Paris 1832-1908 Paris*) « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 4. モンテスキューによれば、LAVEDANなる作家もグルーの死去に際して追悼文を発表した（« L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, p. 118）。これは、劇作家のHenri LAVÉDANだろう。プルーストの母親は1900年にエヴィアンで彼の『カトリーヌ』を観劇している（*Corr.*, t. II, p. 408, la lettre datée du 21 août 1900 et écrite à l'écrivain par sa mère）。
- 8 Le 18 janvier, 1908, pp. 49-56. このフラマンの追悼文にはモンテスキューも言及している（« L'ami du "voleur de soleil" », p. 118）。タディエによれば、プルーストはフラマンを1901年の段階では快く思っていなかったようだ（*Marcel Proust, op. cit.*, p. 396, la note 1）。フラマンは1904年と1905年の二度にわたって、*L'Écho de Paris* 紙でプルーストによるラスキンの『アミアンの聖書』の翻訳に言及しており、ブルー

ストはこれについて Gaston CALMETTE に書いた手紙の中で触れている (*Corr.*, t. VI, pp. 92-95, la lettre écrite vers le 1^{er} janvier en 1906)。1905年にモンテスキューを主賓に夜会を催した際には、フラマンを招待している (*Corr.*, t. V, pp. 175-177, la lettre écrite à Robert de Montesquiou)。また、この夜会には後述するヴェルサイユのキュレーターでユベール・ロベールについての著作もある Pierre de NOLHAC を招待した可能性がある (*idem*)。なお、1913年にフラマンに再会した際は好印象を持ったようだ (voir, *Corr.*, t. XII, p. 255, la lettre écrite à Lucien Daudet vers la fin d'août)。いずれにしても生涯を通して何らかの付き合いがあったと言える。

- 9 In *La Revue de Paris*, quarante et unième année, troisième volume, mai-juin, 1934, pp. 940-958. 以下、フラマンのテキストの翻訳は筆者による。
- 10 *Op. cit.* 蛇足になるが、「日射し泥棒」とはターナーのことである。このテキストは次の一節で始まる。「ここで私が話題にするのはグルー氏とターナーである。知られているように、後者にイギリスは「日射し泥棒という」すばらしい名称を与えた」。グルーはターナーによる夕日を主題にした作品 (*ibid.*, p. 120)、とりわけサン＝クルー橋の背後に沈む太陽を描いた作品 (*Le Pont de Saint-Cloud*) を愛し、同じ眺めが楽しめる邸 (ポンパドゥール夫人に由来するブランボリオン館のようだ) をセーヴルに購入したという (*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 29, Albert FLAMENT, « Le Salon de l'Europe », *op. cit.*, p. 953 et Félix FÉNÉON, « Les grands Collectionneurs, V. M. Camille Groult », in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, n° 14, 15 juin, 1920, pp. 385-389, p. 387)。以下、フェネオンのテキストの翻訳は筆者による。
- 11 *Corr.*, t. XV, pp. 176-177, la lettre adressée à Robert de Montesquiou vers la mi-juin 1916. モンテスキューは献辞をつけて *Les Têtes couronnées* をブルーストに贈った。この書簡はブルーストによる礼状であり、この中で「raps de soleil (日射しの誘拐)」という表現を用いている。
- 12 *Op. cit.* このテキストは、1920年にコレクションの一部が競売に付された際に執筆された。なお、フェネオンは1895年にルヴュ・ブランシュの編集次長に就任しており (Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 220)、ブルーストと面識があったはずである。
- 13 この論文をスタジは参照していない。
- 14 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 8. スタジが根拠としているのは、1894年8月6日にブルーストがモンテスキューに宛てた手紙である (*Corr.*, t. I, pp. 313-314)。ブルーストはモンテスキューに、アルマン・ド・カイヤヴェ夫人がグルーのコレクションを鑑賞できるよう取り計らってほしい、と頼んでいる。グルーの邸宅を訪問しそのコレクションを見学することは、当時のパリジャンの間では、一部の者にだけ許された特権となっていたようだ。モンテスキューは (大貴族である) 友人らをグルーの邸に連れて行こうと試みたが、グルーは「気まぐれ」から訪問を拒むことも多かった (« L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, p. 126)。スタジも、「サン＝トバンの卓越した専門家だったダシエ」が一度しか訪問を許されず、「苦い経験」をしたことを紹介している (*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 11)。また、ブルーストも1907年の書簡の中で、「万が一にもグルー氏が、彼のターナーを見られるよう毎日私を誘ってくれたとしても (実際彼はそうしたのだが)、私はもはやベッドを離れることがないのだから、

- 彼の招待を役立てることはできないでしょう」と書き、グルーから厚遇を受けていることを仄めかしているが、これもグルーの気難しさが周知だったからだろう（*Corr.*, t. VII, p. 26, la lettre écrite à Auguste Marguillier vers janvier 1907. この書簡については後述する）。
- 15 *Marcel Proust, op. cit.*, p. 572.
- 16 « Le Salon de l'Europe », *op. cit.*, p. 955.
- 17 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 10.
- 18 *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux, op. cit.*, p. 17. なお、この日記はグレーの死去から十年後の1918年2月17日に書かれた。
- 19 グルーにはマキシムとジャンという息子がいた（Laure-Marie STASI, *Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 5）。特にマキシムとの関係が悪かったようだが、フォランによれば、ジャンもマキシムの側につき、二人は「あいつもそろそろくたばらんじやないか」と言い合っていたそうだ（*Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux, op. cit.*, p. 209）。
- 20 フォランはグルー親子の女性関係について、込み入った事情を報告しているがここでは省く（*idem*）。なお、これらのフォランによる証言は1919年4月23日の日記による。いずれにしても、消息通のブルーストがこれらの事情を知らなかったとは考えにくい。
- 21 カミュー・グルーの父シャルル・トマ・グルーは1831年に製粉会社を設立し、ブラジルからのタピオカの輸入、その製粉と販売で成功した。カミューは1855年に企業を引き継ぎ、工場の新設や販売方法の革新（とりわけパッケージングや広告）、新製品の開発によって事業を拡大して富を築き、それを絵画の収集に充てたのである。この点に関してはスタジの著書に詳しい（*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, pp. 5-6）。なお、スタジはグルーの孫でジャンの息子ピエール・ボルドー＝グルー（1916－2007）に取材し、会社再建のためにグルーのコレクションを手放すことになった経緯も紹介している（*ibid.*, p. 7）。グルー社はライヴアル企業だったプティ・ナヴィール社と1967年に合併して（この際に残っていた作品を売り払った）ティピヤック社となり現在に至る（*idem*）。
- 22 Robert de MONTESQUIOU, « L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, p. 118.
- 23 *Ibid.*, p. 119.
- 24 Laure-Marie STASI, *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, pp. 38-39.
- 25 *RTP, II*, pp. 826-827.
- 26 « Les grands Collectionneurs, V. M. Camille Groult », *op. cit.*, p. 385. なお、フェネオンによるとこれはラ・フォンテーヌの「粉挽きとその倅とロバ（« Le meunier, son fils et l'âne »）」からの引用である。
- 27 *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux, op. cit.*, p. 47. 1918年3月23日の日記より。フラマンも類似の逸話を回想している。コレクションを見学に訪れるはずだった人物が結局姿を現さなかった。翌日になって人づてに、この無礼者は「『粉挽き』の家に赴くなど気が進まない」と思ったようだと言った。そこでグルーは手短に手紙を書いた。「我が家には粉挽きとその倅とあなたさましかいなかったでしょうに！（Vous n'eussiez trouvé chez moi, monsieur, que le meunier, son fils, et vous !）」（« Le Salon

- de l'Europe », *op. cit.*, p. 130)。モンテスキューによるヴァージョンはこれらと異なり、グルーは件の表現を面と向かって述べたことになっている。ある日、グルーはコレクションを見学に来た客人を食事に招いた。客人にその気はなく、なんと別の者に断わらせた。この者は急いでいたのか、なんと「粉挽き」とは食事をする気にならないそうですよ、とグルーに言い放った。数日後、この客人はグルーとばったり出会った。そこで非礼を詫びることにし、会食者が他にも大勢いるのではないかと思ったもので、と言いつづをした。そこでグルーは皮肉って言った。「粉挽きとその俵、あとはあなたさましかいないはずだったのです… (il n'y aurait eu que le Meunier, son fils... et Vous)」《L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, pp. 134-135.
- 28 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », *op. cit.*, p. 8. モンテスキューの著作も参照のこと (《L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, p. 120)。
- 29 *Ibid.*, p. 125 et p. 130.
- 30 Laure-Marie STASI, Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », *op. cit.*, p. 15. これは *Album Groult* と呼ばれ、ルーヴル美術館が所蔵している。
- 31 « L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, p. 125.
- 32 CSB, pp. 439-441.
- 33 CSB, pp. 524-526. なお、ムレー (1865 - 1943) はイギリス絵画が専門の美術批評家である (CSB, p. 923, la note 1 de la page 524)。
- 34 *Corr.*, t. VII, p. 26, la lettre écrite vers janvier 1907.
- 35 Marcel Proust, *op. cit.*, p. 572.
- 36 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », *op. cit.*, p. 40.
- 37 ブルーストがこのターナーの展覧会を見学した可能性は否定できないだろう。ブルーストは、同年4月17日にこの著名なギャラリーで開催されたマリー＝アントワネット展に足を運んでいるからである (*Corr.*, t. I, p. 287, la lettre écrite à Gabriel de Yturri le 17 avril en 1894)。
- 38 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », *op. cit.*, pp. 38-40. なお、このターナー展のカタログが作成されたかは不明だという。つまり展示の内容も不明である。
- 39 筆者が参照した会報はヴィクトリア国立美術館のホームページ上にアップされたデジタル版である (Martin BUTLIN, « A newly-discovered masterpiece by J. M. W. Turner », in *Art Journal of the National Gallery of Victoria*, n° 16, 1975)。なお、ルーヴルが『川と湾の遠景』を取得したのは、ピエール・ボルドー＝グルーがグルー社をプティ・ナヴィール社と合併させるにあたり、資金を集める目的で行った1967年の売立て (*op. cit.*, p. 7) によるものだと考えるのが自然である。
- 40 水声社, 2011年, pp. 45-109. ブルーストはターナーの画集『フランスの川』を愛し、ラスキンの著作以外では、この本によってターナーの作品に精通していたという。
- 41 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », *op. cit.*, pp. 35-36 et p. 43. これは、1890年1月18日にエドモン・ド・ゴンクールがグルーの邸で鑑賞し、その感想を日記の中に記した作品である (*ibid.* p. 35)。スタジによれば、1891年8月12日のゴンクールの日記にも、グルーが所有する別のターナーの作品に関する記述がある。ここからタディエは、ブルーストはグルー邸で

- 『*Salute*』を鑑賞したとしているが (Marcel Proust, *op. cit.*, p. 572), これも贋作である可能性が高いようだ (Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 41)。なお、『日記』は G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs のものを参照した (*Le Journal de Goncourt —mémoires de la vie littéraire—*, troisième série, deuxième volume, tome huitième, 1889-1891, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1895)。
- 42 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 38.
- 43 « L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, pp. 122-124. この展覧会が開かれた経緯に関しては、スタジが歴史的経緯も含めてより詳細に説明しており、モンテスキューのテキストとはやや異なる点もある。グルーはパリ市が購入したばかりのバガテルを、イギリス絵画のための美術館にしたいという野心を持っていた。バガテルは1890年に死去した著名なイギリス人コレクター、リチャード・ウォレスの居館だった。それゆえグルーはバガテルに興味を持ったのかもしれない (グルーがウォレスと交流していた可能性があるという)。そして、展覧会の入場料はバガテルに美術館を創立するための資金にする予定だった。この展覧会にはジェリコーが手紙を寄せ、イギリス絵画への賞賛とそのフランス絵画への影響を述べた。大々的に開催された展覧会だったが、モンテスキューも述懐しているように、贋作を巡る噂によって失敗に終わった (Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, pp. 38-41)。
- 44 « L'ami du "voleur de soleil" », *op. cit.*, pp. 121-122. モンテスキューの主張では、これらの贋作の中には、グルーに売りつけるために制作されたものもあったという。
- 45 *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 47. 1918年5月23日の日記より。ジャンペルはグルー未亡人の死去の報を受けてグルーを回想している。なお、ここではグルーの息子の名が「カミーユ」となっているが、これは画商か、あるいは日記の編集者による勘違いではないか？ それとも、マキシムとジャンとは別にコレクターと同名の息子が存在したのだろうか？
- 46 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, pp. 43-44. これには証言がいくつもあるようだ。ここでは触れないが、スタジの著作やフラマンのテキスト (« *Le Salon de l'Europe* », *op. cit.*) を参照していただきたい。
- 47 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 45.
- 48 *Ibid.*, pp. 47-52. この密書は1905年の12月5日に書かれた。
- 49 Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, pp. 41-42. ルーヴル側の下心はジャンペルも証言している。繰り返しになるが、グルーはルーヴルには寄贈しなかったため、ルーヴルが初めてターナーの作品を取得するのは1967年になる。皮肉というべきか、これはグルーのコレクションに由来するものだ。
- 50 スタジによる表現。
- 51 CSB, p. 526.
- 52 *Corr.*, t. VII, p. 26, la lettre écrite vers janvier 1907. 先ほど注で述べたように、グルーの邸を訪問しコレクションを見学することは容易ではなかった。
- 53 *Corr.*, t. VII, p. 27, la note 4.

- 54 *L'Invention de la liberté 1700-1789*, la première édition, Paris, Skira, 1964, l'édition actuelle, Paris, Éditions Gallimard, 2006, pp. 13-14.
- 55 グルーは15歳にして小遣いをため、版画によるクロード・ロランの複製集を購入したという (*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 9)。
- 56 スタジによれば、グルーがこの絵を購入したのは1897年、プレシ＝ベリエール (Plessis-Bellière) 侯爵夫人からである (*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 35)。
- 57 *Hubert Robert, 1733-1808*, Paris, Goupil, 1910.
- 58 『月光を浴びるパリの庭、そして廃墟 ―プルーストの小説におけるパリの側面―』前掲書、63ページ。
- 59 *RTP*, III, p. 57.
- 60 « Les grands Collectionneurs, V. M. Camille Groult », *op. cit.*, p. 386. これは1920年6月23・24日にグルーのコレクションの一部が競売に付された際に売却されたと思われる。
- 61 *Ibid.*, pp. 22-23 et p. 35.
- 62 Henri de RÉGNIER, *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, Paris, Éditions Pygmalion, 2002, p. 436. これは1896年7月の記述である。
- 63 Albert FLAMENT, « Le Salon de l'Europe », *op. cit.*, pp. 954-957.
- 64 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 22.
- 65 *Ibid.*, p. 29.
- 66 Albert FLAMENT, « Le Salon de l'Europe », p. 956. 「ベンガル花火」の規模については、フラマンの記述を読む限りでは判然としない。スタジもベンガル花火に言及している。それによると、「それぞれの円柱と円柱の間には三脚が置かれ、ベンガル花火が火花をあげていた」 (*Camille Groult [Paris 1832-1908 Paris] « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 23)。つまり、夜空に火花を散らすような大規模な打ち上げ花火ではなくて小規模なものが、噴水を取り囲むように複数個置かれていたと考えられる。
- 67 *RTP*, III, p. 56. 「噴水とおなじほどの年齢」の木々とは、この噴水はユベール・ロベールがデザインしたのだから、樹齢百年ほど、という意味だろう。
- 68 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds », op. cit.*, p. 13.
- 69 *RTP*, III, p. 57.
- 70 *RTP*, III, p. 58.
- 71 *RTP*, III, p. 1318, la variante *b* de la page 34.
- 72 Michel BLAIN は、『スワンの恋』におけるスワンが、フェルメールのアマチュア研究者として着想されているのは、ジャンペルがモデルの一人だからでないか、と推測しているが、これは理にかなっているだろう。また、ジャンペルがフェルメール再発見に占めた役割を紹介している (« René Gimpel : L'ami collectionneur et marchand de tableaux », *op. cit.*, pp. 110-111)。
- 73 *RTP*, I, p. 40. グルーはコローの作品 *Portrait d'homme* を所蔵していた (*Camille Groult [Paris 1832-*

1908 Paris] « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 8)。これは1920年6月の競売に付されたようで、フェネオンが執筆した記事に写真が掲載されている（« *Les grands Collectionneurs*, V. M. Camille Groult », *op. cit.*, p. 388）。

74 この草稿では、スワン家はポルト・ドーフィンヌ（エトワール広場のフォッシュ大通りの起点）にあり、大公家はリュクサンブール公園付近に設定されているようだ。

75 *RTP*, III, p. 1328, la variante *b* de la page 34. この、ブルーストによるユベール・ロベール論を含む草稿で注目すべき点の一つは、ユベール・ロベールとエルスチールの作品が並べて飾ってあることだ。つまり、ユベール・ロベールが、話者の美学形成の師ともいべきエルスチールと同等の扱いを受けているのだ。この点に関しては拙稿『時間の夢、夢の時間 ―ブルーストにおけるユベール・ロベールの庭―』（文化学園大学紀要 人文・社会科学研究 第21集, 2013年1月, pp. 31-49）を参照していただきたい。また、この草稿では大公家の噴水をユベール・ロベールが描き、それを最終的にスワンから大公が入手したになっているが、決定版では大公家の噴水をユベール・ロベールが設計したになっている（ユベール・ロベールによる絵画は存在しない）。それゆえ、スワンや大公のコレクターとしての側面を描くこのテキストは放棄されたのだろう。

76 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris)* « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, pp. 15-20 et p. 33.

77 *Ibid.*, p. 16. この肖像画の実際のモデルは今もって不明だという。また、フェネオンが執筆した雑誌記事にその写真が掲載されている（« *Les grands Collectionneurs*, V. M. Camille Groult », *op. cit.*, p. 386）。

78 « *L'ami du "voleur de soleil"* », *op. cit.*, p. 132.

79 *Ibid.*, pp. 133-134.

80 *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris)* « *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds* », *op. cit.*, p. 32. モンテスキューのテキストは、グルーが死を前にしてつぶやいたという次の言葉で締めくくられる。「いずれにしても、これら全てに火をつけたら、美しい色調の煙が立ち昇ることだろう！……」（« *L'ami du "voleur de soleil"* », *op. cit.*, p. 141）。

81 *RTP*, IV, p. 463.

82 *RTP*, IV, p. 465.

83 *RTP*, IV, p. 225.

84 *RTP*, I, p. 568.

85 *RTP*, I, pp. 43-44.

参考図書

BLAIN, Michel, « René Gimpel : l'ami collectionneur et marchand de tableaux », in *Le Cercle de Marcel Proust*, édité sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Éditions Champion, 2013, pp. 105-111.

BUTLIN, Martin, « A newly-discovered masterpiece by J. M. W. Turner », in *Art Journal of the National Gallery of Victoria*, n° 16, 1975.

FÉNÉON, Félix, « Les grands Collectionneurs, V. M. Camille Groult », in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, n°

- 14, 15 juin, 1920, pp. 385-389.
- FLAMENT, Albert, « La collection Groult », in *l'Illustration*, 18 janvier 1908, pp. 49-56.
- « Le Salon de l'Europe », in *La Revue de Paris*, quarante et unième année, troisième volume, mai-juin, 1934, pp. 940-958.
- GIMPEL, René, *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (la première édition, Calmann Lévy, 1963).
- GONCOURT, Edmond de, *Le Journal de Goncourt —mémoires de la vie littéraire—*, troisième série, deuxième volume, tome huitième, 1889-1891, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1895.
- MONTESQUIOU, Robert de, « L'ami du "voleur de soleil" » (*Les Têtes couronnées*, Paris, Éditeur Edward SANSOT, 1916, pp. 115-141).
- NOLHAC, Pierre de, *Hubert Robert, 1733-1808*, Paris, Goupil, 1910.
- RÉGNIER, Henri de, *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, Paris, Éditions Pygmalion, 2002.
- STAROVINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, la première édition, Paris, Skira, 1964, l'édition actuelle, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- STASI, Marie-Laure, *Camille Groult (Paris 1832-1908 Paris) « Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds »*, Villejuif, Emilewen Éditions, 2013.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- 勝山祐子『時間の夢、夢の時間 —ブルーストにおけるユベール・ロベールの庭—』文化学園大学紀要 人文・社会科学研究 第21集, 2013年1月, pp. 31-49。
- 『月光を浴びるパリの庭、そして廃墟 —ブルーストの小説におけるパリの一側面—』文化学園大学紀要 人文・社会科学研究, 第22集, 2014年, pp. 49-68。
- 真屋和子「ブルーストとターナー」『ブルースト的絵画空間 —ラスキン美学の向こうに』所収, 水声社, 2011年, pp. 45-109。