



ジョルジュ・サンドの作品における女性画家像：
『ピクトルデュの城』をめぐって

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: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004874

論文—2011年度コロキウムより

ジョルジュ・サンドの作品における女性画家像 —『ピクトルデュの城』をめぐる—

村田 京子

はじめに

ジョルジュ・サンドは芸術に深く関わり、音楽においてはピアニストのフランツ・リストとの交流や、フレデリック・ショパンとの恋愛関係は周知の通りである。ショパンがサンドと一緒に暮らした1836年から9年間の間に彼は多くの名曲を作り、例えば、サンドとのスペインのマヨルカ島への旅をきっかけに作曲したのが、「雨だれ」や「ノクターン」(第12番ト長調)であった。演劇に関して言えば、マリー・ドルヴァルをはじめとする著名な女優とも親しく、サンド自身、多くの戯曲を書いて、コメディイ・フランセーズを筆頭に様々な劇場で彼女の芝居が演じられた。晩年にはノアンの館にマリオネット劇場を作り、その脚本を書いたばかりか、マリオネットの衣装も彼女の手作りであった。

絵画に関しても、当時、良家の娘が嗜む芸事としてデッサンや水彩画を学んだだけではない。不仲な夫カジミール・デュドヴァンと1830年に取り交わした協定で、1年の半分を夫と離れてパリで暮らすことになった時、彼女は煙草入れや小物入れの箱に花の装飾画を描いて生活費を稼ぐことを真剣に考えたほどであった。作家として経済的に自立してからも、肖像画や風景画、カリカチュアなど多くの作品を残している。とりわけ、晩年に熱中したのがダンドリット手法による絵画であった。ダンドリットは「紙の上に絵具を筆でたらし染み (tache) をつけ、その上に吸収性の強い厚紙 (デッサンや名刺に使う白いブリistol紙をよく使用) を押し付けて、偶然出来た樹木模様を生かして描く手法¹⁾」で、その一例が図1の絵画である。サンドは同時代のヴィクトル・ユゴーと同様に、作家になっていなければ「著名な画家、恐らくは偉大な画家になっていたかもしれない²⁾」



図1. ジョルジュ・サンド《オロールとガブリエル・デュドヴァン=サンド、
ファデ氏と古城》(1875-76)

と思わせる才能の持ち主であった。

また、画家のウージェーヌ・ドラクロワとは、1834年に彼がサンドの肖像画を描いて以来の親しいつきあいで、サンドの息子モーリスはドラクロワに師事し、母親の小説（『魔の沼』など）の挿絵を描いている。しかもモーリスは、イタリアの版画家ルイジ・カラマツタの娘リーナと結婚している。サンドの若い頃の恋人アルフレッド・ド・ミュッセは詩人であると同時にデッサンにおいても優れた才能を見せ（図2）³⁾、晩年の恋人アレクサンドル・マンソーは版画家であった。他にもテオドール・ルソーなどバルビゾン派の画家とも交流があり、多くの画家がサンドの住むノアンの館を訪れた。彼女は言わば、芸術家たちに取り囲まれて暮らしていた。

したがって、サンドの作品群には芸術家を扱った小説、いわゆる芸術小説が多く見出せる。音楽家を取り上げた代表作としてまず挙



図2. アルフレッド・ド・ミュッセ《扇子を持つサンドの肖像画》(1833)

げられるのが、18世紀ヨーロッパを舞台にしたオペラ歌手コンシュエロの物語『歌姫コンシュエロ』(1842-43) および、その続編『ルードルシュタット伯爵夫人』(1843-44)である。他にも『アドリアニ』(1854)、『七弦の琴』(1840)、『笛師のむれ』(1853)など、音楽や音楽家を扱った作品は枚挙にいとまがない。演劇に関しても、ジュール・サンドとの共作でJ. Sand というペンネームのもとで書いた『ローズとブランシュ女優と修道女』(1831)に始まり、『ルクレチア・フロリアニ』(1846)、『デゼルトの城』(1851)など、女優や男優を主人公にした作品を数多く生み出した。絵画に関しても、ルネサンス時代のヴェネツィアを舞台にした『モザイクの師』(1838)では、画家のティントレットやティツィアーノが登場人物として描かれ、『オラース』(1841-42)ではドラクロワに師事する才能ある画家の卵、ポール・アルセヌが登場する。さらに『彼女と彼』(1859)には、女主人公のテレーズが優れた肖像画家として登場し、その恋人のローランは歴史画家である。

しかし、音楽や演劇を扱った他の芸術小説では理想の音楽や音楽家像(『歌姫コンシュエロ』『ルードルシュタット伯爵夫人』)や理想の演劇(『デゼルトの城』の即興劇など)が語られ、言わばサンドの音楽論、演劇論が展開されているのとは異なり、画家の登場するこれらの小説では、理想の画家像が具体的に示されることはない。『モザイクの師』はむしろ、創造行為に携わる「芸術家 (artiste)」と画家の下絵をもとにモザイク壁画を仕上げる「職人 (artisan)」との芸術におけるヒエラルキーの問題を浮き彫りにしたもので、画家よりも「職人」の世界が描かれている。『オラース』のポールは二人の妹と彼が密かに慕う女性マルトを養うために、画家の道を断念してしまう。『彼女と彼』は芸術小説というよりもむしろ、サンドとミュッセとの恋愛を下敷きにした、二人の恋人の愛の葛藤が中心テーマとなっている⁴⁾。その中で唯一、一人の少女が様々な絵画的表象に触れることで、優れた肖像画家に成長していく過程を描いているのが、サンドの最晩年の作品集『祖母の物語』に収められた『ピクトルデュの城』である。

『祖母の物語』は、サンドが68歳の時に二人の孫娘⁵⁾ オロール [1866年1月10日生] とガブリエル [1868年3月11日生] のために書き始めた13篇の物

語で構成され、1872年から75年にかけて『両世界評論』誌や『ル・タン』紙に掲載された。1873年には5篇の作品をまとめて『祖母の物語』第一集が刊行され、1876年には残り8篇をまとめた『祖母の物語』第二集がサンドの死後に刊行された⁶⁾。『ピクトルデュの城』は1873年3月5日から23日にかけて『ル・タン』紙に掲載され、『祖母の物語』第一集の巻頭を飾っている。『祖母の物語』全篇に共通しているのは、妖精や精霊、自然の驚異などを扱っている点で、『ピクトルデュの城』でも、超自然的な存在「ヴェールを被った婦人 (La dame voilée)」が守っているとされる廃墟の城が物語の舞台となっている。

それゆえ、この作品に関してペローの『眠れる森の美女』との類似を探るものや⁷⁾、ファンタジーと関連させて分析するなど⁸⁾、「驚異 (le merveilleux)」に焦点を当てた研究が多くなされてきた。または、主人公ディアースが様々な障害や葛藤に苦しみながら、優れた画家に成長する過程は、「教養小説 (*Bildungsroman*)」[主人公が幼年期から成年にかけて、様々な試練や体験を積み重ねながら成長し、人格を發展させていく過程を描いた小説]とみなすこともできよう⁹⁾。さらに、幼いディアースがピクトルデュの城で経験した不思議な現象 [彫像の声が聞こえたり、妖精が目前に現れて話をするなど]を頭から否定するのではなく、「詩の才能に恵まれた子ども¹⁰⁾」とみなして、ディアースが夢と現実を区別できるまでその成長を待つフェロン医師—彼は彼女に教育を施す「第二の父」となる—の教育を、教育学的観点から考察することもできる。そもそも『祖母の物語』はその全篇において、下書きの段階でサンド自身が二人の孫の前で読み聞かせ、その反応を確かめて加筆修正を加える、という生成過程を経たもので、サンドが子どもたちに読ませるために、これらの物語を執筆したのは確かである¹¹⁾。

しかし注目すべきは、一見、童話のように見えるこの物語が、子ども向きの雑誌『海底二万里』(1869-70)をはじめとするジュール・ヴェルヌの作品が掲載されたエッツェル主宰の『教育娯楽雑誌』などではなく、大人向きの『ル・タン』紙に連載されたことだ。現にサンドは、この物語を執筆中の1873年1月末に、1月9日に死去したナポレオン3世に捧げる記事を同紙(1873年1月30日付)に掲載している。『ピクトルデュの城』だ

けに留まらず、『祖母の物語』の全ての作品が「大人向けの」新聞・雑誌に掲載された。これらの作品にはサンドが精通している植物学や鳥類学、鉱物学などの知識がふんだんに盛り込まれ、さらに後半の作品群（『犬と神聖な花』『花のささやき』『埃の妖精』）は彼女が信奉する輪廻転生の思想に基づいたものである。それゆえ、伝記作家ウラジミール・カレーニンが、『祖母の物語』の大部分が「子どもが理解できるように、または子どもを喜ばせるために書かれたものではほとんどない¹²⁾」と断言しているのも不思議ではない。カレーニンはとりわけ、その中でも「最も長い物語」である『ピクトルデュの城』に批判の矛先を向け、「実のところ、それは率直に言って、ちょっとした小説であり、生来の才能の目覚めとその開花を幻想的な形で描いたものである。このテーマは子ども向きの物語には向かない¹³⁾」と述べている。

カレーニンが『ピクトルデュの城』を長編小説『歌姫コンシュエロ』と同列に並べているように、本稿ではこの物語を芸術小説とみなし、サンドの理想とする画家像や彼女の絵画論を抽出していきたい。また、サンドがなぜ男性画家ではなく、女性画家を描いたのか、そして、サンドの女性画家の特徴とはどのようなものなのか、ジェンダーの視点から探っていく。

第1章「画家の城」ピクトルデュ

1. 「ピクトルデュ」の意味

『ピクトルデュの城』は、修道院に預けられていた8歳の娘ディアースが2日に一度、高熱を出すようになったため、父親のフロシャルデが娘を修道院から引き取り、家に連れ帰る旅の途中で、馬車の事故に逢い廃墟の城に一晩泊まらざるを得なくなった場面から始まる。その場所が「ピクトルデュ (Pictordu)」と呼ばれる城であった。このPictorduという名前の由来に関して、作中で御者のロマネシュが次のように説明している。

城の上の方の森から突き出ているあの岩のせいですよ。まるで火に捻じ曲げられた (tordue par le feu) ようでしょう。昔、このあたり一帯が燃え尽きたのです。

それで「火山の国」と呼ばれています。(35)

このように、「ピクトルデュ」という奇妙な名称は、溶岩によって「捻じ曲げられた山頂 (pic-tordu)」を表わしている。フィリップ・ベルチエによれば、「ジョルジュ・サンドの神話的トポグラフィーにおいて、火山は常に、大地の胎内に眠っている『聖なる火 (feu sacré)』であり、『聖なる火』は、インスピレーションの束となって熱狂のうちに大地から迸り出ようとしている¹⁴⁾。「聖なる火」は、神から火を盗んで人間に与えたギリシア神話のプロメテウスと結びつき、ロマン主義時代には、神に代わって創造行為を行う芸術家がプロメテウスに喩えられるようになる。例えば、バルザックの『知られざる傑作』(1831)に登場する天才画家フレノフェールは「プロメテウスの松明」に言及し、真の芸術家の使命は、絵画的表象に生命を吹き込むことだと語っている¹⁵⁾。神から火を盗むプロメテウスの行為は神への冒瀆であり、したがって、こうした芸術家＝プロメテウスは悪魔的な雰囲気を伴って現れることがしばしばである¹⁶⁾。それと同時に、創造行為において神に匹敵しようとする芸術家の「傲慢さ」は、プロメテウスと同様に罰せられることになる。しかし、サンドの場合は少し違う。サンドの芸術家像に関して、ナタリー・アブラジーは次のように指摘している。

芸術家＝創造者は、天の創造者である神からこの火を受け取る。新しいプロメテウスは、神と張り合うとしても、もはや傲慢さによってではなく、特別な天恵によってである。芸術家はもはや火を盗むのではなく、その理想を引き受ける任務のために火を与えられるのだ¹⁷⁾。

このようにサンドの芸術家は、神の恵みによって「芸術家に生まれついている¹⁸⁾」のであって、こうした特権的な人物の内には「聖なる火」がもともと潜在している。それゆえ、サンドの想像世界において、噴火によって「原初の火の湧出」を引き起こす「火山」は、「主人公の内に眠り、芸術家の天職を育む『聖なる火』を主人公が自覚すること¹⁹⁾」と深く結びつ

いている。『ピクトルデュの城』においても、フェロン医師はディアヌのことを「生まれながらの芸術家 (née artiste)」(66) と呼び、彼女には真の美を感じ取る能力が備わっていた。実の父で画家であるフロシャルデも、後に「お前には『聖なる火』が宿っている」(89) と認めている。『祖母の物語』所収の『巨人のオルガン』の主人公の少年が幻想的な夜闇の中で、火山の噴火によってできた柱状の玄武岩の列—「タイタンのオルガン」と呼ばれている—に触れることで、オルガン奏者としての才能に目覚めたのと同様に、ディアヌは「火山」と密接に関わる「ピクトルデュ」の城で、自らの内に眠っている「聖なる火」—画家の天職—に気づくことになる。

さらにPictorduという名称には他の意味も含まれている。エリザベート・ミルマンが指摘しているように²⁰⁾、「画家 (peintre)」のラテン語の語源がPictorで、Pictor-duと切ってle château de Pictor-duとすれば、le château du peintre (画家の城) という意味になる。また、ラテン語のPictorは天文用語で星座の「画架座」(フランス語で大文字のPeintreで表わされる)を表わし、その略称がPicである。確かに、ディアヌが画家を目指すきっかけとなる「ヴェールを被った婦人」との交流は、夜空の星の下で行われ、「ピクトルデュ」の城はディアヌが画家となるための言わば、イニシエーションの場であった。

2. 自然による画家の開眼

フロシャルデ親子が初めて城に足を踏み入れた時の描写は、次のようなものだ。

かつては敷石で舗装されていたテラスは、今や野生の草が生い茂る庭のようになっていた。剥がれた敷石の間に草が生え、昔、花壇に植えられていた珍しい植物に混じっていた。緋色のスイカズラは野バラの巨大な茂みと調和し、ジャスミンがキイチゴの木の間に花盛りであった。レバノンのヒマラヤスギが自生のモミの木とひなびたセイヨウヒイラギカシの上に聳え立っていた。葛は絨毯のように広がるか、花飾りのようにぶら下がっていた。階段の段の上にあるイチゴは、彫像の台座の上まで唐草模様を描いていた。自由にはびこる植物に覆われたこのテ

ラスは、恐らく今までこれほど美しいことはなかったであろう。(35-36) [下線引用者]

ここでは、緋色のスイカズラ、野バラ（白や赤、ピンク色の花が咲く）、白いジャスミンの花、朱色のキイチゴや赤いイチゴ、緑の蔦など、鮮やかな色調のもとに自然が描かれ、それはドラクロワの色彩豊かな絵画（図3）を彷彿とさせる。ディアヌは「この狂ったような植物の豪華さ」に魅惑されるが、一方、「サロンの画家」である父のフロシャルデは「自然は大嫌いであった」（36）。



図3. ドラクロワ《花瓶に生けた花束》(1848)

前述のように、サンドはドラクロワと親しくつきあい、彼を「現代、そして過去に関しても第一級の画家²¹⁾」として高く評価していた。ソフィ・マルタン＝ドゥエによれば、サンドが「芸術へのイニシエーションを受け、不確かであった知識を掘り下げることが実際にできたのは、ウージェーヌ・ドラクロワとの出会いのおかげであった²²⁾」。したがってサンドは、その絵画論においてもドラクロワの影響を大きく受けていた。

ドラクロワは『日記』（1852年5月6日付）の中で、次のように記している。

森の中や山の上で、自然の法則を観察したまえ。一歩進むごとに素晴らしい主題が見いだせるだろう。

動物、植物、昆虫、大地や水は、全ての存在の様々な法則を研究し、記録しようとする者にとって糧となる²³⁾。

一方で彼は、自然よりも「アカデミーの緑の絨毯の周辺でおしゃべりの方を好む学者²⁴⁾」を批判した。それはまさに、ダンディで交際上手な「サロンの画家」フロシャルデにあてはまり、娘のディアヌ、および作者のサンド自身はドラクロワの立場に立っている。ニコル・モゼが指摘しているように²⁵⁾、サンドにとって「生の秘密」が啓示されるのは、「人との交流」ではなく「自然との交流」の中であり、芸術家がインスピレーションを受けるのに最適なトポスが「生い茂る植物に覆われた、ほとんど廃墟となった古い館」であった。

サンドはドラクロワと知り合う前にも、すでに風景画家ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ（1750-1819）に言及している²⁶⁾（図4）。ヴァランシエンヌはアカデミー絵画における序列〔神話や聖書などを題材に取った歴史画を頂点とし、その下に肖像画、戦争画、静物画・動物画、風景画、風俗画と続く〕の下位に位置する風景画の地位向上を目指した人物で、風景を単なる絵の背景ではなく、一つの主題とみなし「歴史風景画（paysage historique）」を提唱した²⁷⁾。彼は著書の中で「冷たくて無味乾燥で、生気のないかたち



図4. ヴァランシエンヌ《アグリジェンドの古代都市》（1787）

で自然を描くのではなく、われわれの魂に語りかける声として、それ自身の表現で、また感性ある人に素早く認知されるような効果で自然を描く²⁸⁾」ことが必要だと述べている。ヴァランシエンヌは移りゆく陽の光や大気の描写など、戸外で風景を描くことを推奨し、19世紀フランスにおける風景画家の第一人者ジャン＝バティスト・カミーユ・コロー [コローはヴァランシエンヌの弟子ミシャロンのもとで歴史風景画を学んだ] などに大きな影響を与えた。コローはまさに、晩年のサンドのお気に入りの画家であった²⁹⁾。それゆえ『ピクトルデュの城』では、ディアースが「生の真の秘密」(110)を掴み取ったのは、当然のことながら、自然を通してであった。物語の最後で、成長したディアースがピクトルデュの城を再訪した翌朝、日の出を見に山に登る場面で、彼女に啓示がもたらされる。

彼女は岩の窟みの中にいた。正面には、素晴らしい小さな滝が光沢のある房をつけたクレマチスと野バラの間に、きらきらと輝きながら楽しげに流れ落ちていた。斜めに差し込む太陽の光がこの絵のような景色 (tableau) の魅力的な細部にバラ色の光を投げかけていた。ディアースは初めて色彩の陶酔を感じた。山は片側しか照らされていないので、彼女は反射に強弱がある光の魔術的な生に気づいた。それは言葉で言い表しがたい調和を通して、鮮やかな輝きから穏やかな光へ、燃え上がるような色調から冷たい色調へと移行していく。父親は彼女にしばしば中間色について語ってきた。彼女はあたかも父親がそこにいるかのように、思わず叫んだ。「お父さん、中間色などないわ！ 誓って言うけれどもそんなものはありません。」

それから彼女は自らの興奮ぶりに苦笑し、この啓示をゆっくり味わった。それは天と地、葉の茂みと水、草木と岩、夜を追い払う暁の光、太陽が射しこんでくる透明なヴェールの下に優雅におとなしく引き下がっていく夜から彼女にもたらされたものであった。(109-110) [傍点は作者の強調、下線引用者]

このようにディアースは、自然が織りなす一幅の絵 (tableau) を前にして、「光」と「色彩」の啓示を受ける。彼女が認識した「反射に強弱がある光の魔術的な生」は、まさにドラクロワの言う「光の反射の神秘³⁰⁾」

に当たる。ディアーヌは、先ほどのヴァランシエンヌの言葉を借りれば、「魂に語りかける声」を自然の中に見出したと言えよう。

先に触れたように、サンドの芸術家は「芸術家に生まれついている」としても、初めから完璧な作品を生み出せるわけではない。完璧さに達するためには、「卓越した技量を段階的に獲得」しなければならず、「絶えざる、粘り強い、情熱的な労働」が必要となる³¹⁾。ディアーヌに関しても、啓示に至る道のりは厳しく、美術に造詣の深いフェロン医師の下で学びながら、父のアトリエで絵のテクニクを覚え、「理想の美」を見出すために病気になるほどデッサンを描き続けねばならなかった。したがって、テキストには「働く (travailler)」、「辛抱強さ (patience)」という言葉が頻繁に用いられている。こうした努力の末に、彼女は「生の真の秘密」を掴み取ることができたのだ。しかも、たとえ「美と真実の領域」に達したと思っても、芸術家は更なる完璧さを求めて「立ち止まってはいけない果てしない道」(108)を進んでいくしかない。こうしたディアーヌの生き方が、サンドの理想の芸術家像であった。

このようにピクトルデュの城は、ディアーヌの内に秘められた画家の天職を目覚めさせる装置として機能していた。しかも、城自体が造形芸術の宝庫でもあった。それがどのようなものなのか、具体的に見ていくことにしよう。

3. 想像の美術館

まず、ピクトルデュの城の建築様式に関して、次のように描写されている。

それ [庭のあずまや] は、城の他の部分と同様、ルネサンス時代の建物であったが、城の正面は様々な建築様式の気紛れな混合となっていた。このあずまやは回廊様式の中庭に位置し、古代ローマの共同浴場を、規模を小さくして模倣したもので内部はかなりしっかり壁で囲われ、まずまずの保存状態であった。(39)

ディアーヌは、この浴室の大理石の浴槽に横たわって一晩過ごすことに

なるが、その浴室のドアには「ディアヌの浴室 (Bain de Diane)」という文字が刻まれていた。翌朝それを見た彼女は自分の名前がついていることを喜んで、「じゃあ私は自分の家にいたのだわ」(54)と言っている。それは「画家の城」ピクトルデュが彼女の魂の故郷であったからであろう。興味深いことに、かつて浴槽に水を供給していた噴水がまだ庭に残っていて、「すばらしい水」(40)を出していたので、ディアヌは銀のコップでそれを飲み干す。夢の場面でも、妖精に珍しい果物、花、お菓子の中から何でも取るよう勧められた時、彼女は「冷たい水」(48)だけを所望している。それに対して、妖精が彼女に息を吹きかけて喉の渇きを潤したように[[「息」を意味するラテン語animaは「魂」「生命」も意味する]、「水」は「生命の水」の象徴である。このように、何度も繰り返される「水」のモチーフは、ピクトルデュの城が言わば、ディアヌが画家として生まれ変わる「洗礼の場」として機能していることを示すものである。

ところで、Bain de Dianeはもともと「(ローマ神話の)女神ディアナの浴室」[ディアナはフランス語ではDianeと表記]という意味で、ディアナの水浴場面はしばしば絵画のモチーフとなってきた。実際、*Bain de Diane* 《ディアナの水浴》というタイトルの絵画が存在している(図5)³²⁾。この絵はルネサンス期のフォンテーヌブロー派の画家フランソワ・クルーエ(1510頃-1572)の作品で、女神のモデルは、同時代のアンリ2世の愛妾として有名なディアヌ・ド・ボワチエ(1499-1566)だとされ



図5. フランソワ・クルーエ《ディアナの水浴》(1565頃)

ている（図6）。エリザベート・ミルマンによれば³³⁾、ディアヌ・ド・ポワチエの居城であるアネ城（図7）はルネサンス様式の建築であるが、城の正面は中世のフランスの教会を想起させる石造りの尖塔、丸屋根はイタリア風といったように様々な建築様式の混合でもあった。したがって、アネ城を彷彿とさせるピクトルデュの城を、女主人公と同じ名を持つディアヌ・ド・ポワチエと関連づけることができる。

ディアヌ・ド・ポワチエと造形芸術との関わりは深く、絶世の美女と謳われた彼女は、クルーエの他にも多くの画家や彫刻家にインスピレーションをもたらした。アネ城には、狩猟の女神ディアナに扮したディアヌ・ド・ポワチエ像（図8）が存在するばかりか、クルーエと同じフォンテーヌブロー派の画家の《狩猟の女神ディアナ》（図9）もディアヌを



図6. ディアヌ・ド・ポワチエの肖像画



図7. アネ城



図8. 狩猟の女神ディアナに扮したディアヌ・ド・ポワチエ像（アネ城）



図9. 《狩猟の女神ディアナ》

モデルとした作品として有名である。このように、ディアーヌ・ド・ポワチエはしばしば女神ディアナに結びつけられていた。『ピクトルデュの城』でも主人公ディアーヌの夢の中に女神ディアナが登場するが、それに関しては次章で見ていくことにして、ここでは城の他の美術作品に目を向けてみよう。

ディアーヌたちが泊まった浴室の天井には花飾り模様の中に蝶を追いかけて飛び回る鳥が描かれ、さらに壁一面に飾られたフレスコ画には、妖精が手をつないで輪になって踊っている様子が描かれていた。この踊り子たちの一人で、「むき出しの腕と足のデッサンはしっかりしている」(46)が、頭の部分は湿気で消えてしまった「顔のない」妖精がフレスコ画から抜け出して、ディアーヌの前に姿を現す。

それは、うっとりするような姿であった。彼女のドレスは美しい体の上に無数の優雅な襞をなし、銀箔を散りばめたようであった。宝石のベルトが薄いチュニカ〔古代ギリシア・ローマの男女が着用したガウン状の衣服〕の裾を留め、雪のように白い彼女の肩の上に三つ編みとなって垂れさがるブロンドの髪を、輝くような紗のヴェールが包み込んでいた。このヴェールを通して彼女の顔を見分けることはできなかったが、目のところから二筋の赤い光が発せられていた。彼女のむき出しの足と肩まで露わな腕は完璧な美しさであった。ついに、壁に掛っていた蒼白くぼんやりした妖精はさわめて魅力的な生きた女になった。(47)〔下線引用者〕

この場面は、生命のない「蒼白くぼんやりした」絵画的表象が「魅力的な生きた女」に変わる瞬間を描いたもので、ディアーヌの前に画家の理想とする「完璧な美しさ」が提示されている。さらに、廃墟に見えた大広間は「天井に金の浮き彫り模様のある美しいギャラリー」と化し、窓枠には「松明をかかげた大きく美しい大理石像」が並び、他にも「ブロンズや白大理石、碧玉、金箔を施した彫像が豪華な彫刻のある台座の上に立っていた」(48)。庭のテラスも、もはや「草の生い茂った見捨てられた場所」ではなく、「様々な色の小石がモザイク状に敷き詰められた小道のある花園」(49)に変貌している。こうした絢爛豪華な芸術作品に触れることで、ディ

アーヌは「真の美」に目覚め³⁴⁾、デッサンの勉強を志すようになる。

さらに、城の持ち主である侯爵やその娘ブランシュにとって、がらくたでしかないモザイクの断片も、ディアヌにとっては貴重な芸術作品で、彼女の拾った小石の中から、大理石の玉が出てくる。それは「子どもの彫像の頭」で、「彼女にはとてもきれいに思え、太陽にそれをかざしたり、薄暗がりに置いたりして、その前や後ろを飽きずに眺め、その度に新しい美しさを発見する」(62) のだった。フェロン医師は、この像の髪に葡萄の枝があることから、若いバッカス [ローマ神話の葡萄酒の神] (図10) だとみなし、彼女の審美眼を讃えている。それに対し、父親のフロシャルデの眼には、それは「古びた不格好な残骸」(63) でしかなく、フェロン医師は彼を「生命とは何かもわかっていない」「取るに足らぬ芸術家」(63) だと批判している。一方、「真の芸術家」であるディアヌにとっては、彼女の前に次々に現れる、体の一部が欠けた美しい肉体―「ヴェールを被った婦人」、顔または手足の欠けた妖精の踊り子たち、体のない頭だけのバッカス像―の欠けた部分を見つけることが、「理想の美」に到達することを意味していた。

次章では、「真の芸術家」としてのディアヌの絵画論および、女性画家の特徴とはどのようなものか、検証していきたい。



図10. カラヴァッジョ《バッカス》(1597)

第2章 女性職業画家の誕生

1. 肖像画家フロシャルデ

ここではまず、「取るに足らぬ芸術家」とされるディアヌの父フロシャルデがどのように描かれているのかを見ていきたい。サンドは彼を次のように描いている。

彼は非常に完成された、生き生きとした肖像画を作製してお金をたくさん稼いでいた。いつも実物より美しく、若々しく描いたので、ご婦人たちはその肖像画をよく似ていると必ず思うのだった。実を言うと、フロシャルデの肖像画はどれもよく似ていた。頭の中に一つのととても美しい見本を持っていて、それを少しずつ変えながら複製しているに過ぎなかった。彼は、モデルの服装や髪形を忠実に描くことのみ重点をおいていた。この正確な細部だけが人物の個性を表わしていた。彼はドレスの色合い、髪のカールの動き、リボンの軽やかさをうまく真似るのに長けていた。モデルの横におかれたクッションやオウムがよく似ているので、すぐに彼が描いた肖像画だと見分けがついた。彼に才能がなかったわけではない。それどころか、この類の肖像画家としては才能に恵まれている方だった。しかし、独創性や天分、真の生の感覚などを彼に求めてはいけない。だから彼は異論の余地のない成功を勝ち取った。エレガントなブルジョワ女性たちは、いぼや皺をはっきり描く傲岸無礼な巨匠よりも彼の方を好んだのだった。(44-45) [下線引用者]

「実物より美しく」描いて、「いぼや皺をはっきり描く傲岸無礼な巨匠」よりもブルジョワ女性に好まれる肖像画家フロシャルデは、バルザックの小説『ピエール・グラスー』（1839）の同名の主人公を彷彿とさせる。グラスーは実直だが凡庸な画家で、巨匠の模倣に過ぎない彼の絵は、画家仲間には評価されないものの、俗世間には好評で、成り上がりのブルジョワ、ヴェルヴェルに気に入られる。彼がヴェルヴェルの娘の肖像画を描いている最中に、画家仲間のジョゼフ・ブリドーが訪ねてくる場面がある。ブリドーは彼女の頬をピンク色に描いたグラスーの絵を「香水商の看板にうつつけ³⁵⁾」だと批判し、次のように忠告している。

「だからあるがままの自然に取り組みたまえ」と、偉大な画家は続けて言った。「お嬢さんは赤毛だ。それが大罪だともいうのか？ 絵画においては、全てが素晴らしい。君のパレットに朱色を置いて、あの頬に血を通わせたまえ。そこに褐色の小さなしみを点々とつけるのだ。[…]³⁶⁾」

ここで作者自身がブリドーを「偉大な画家」と呼んでいるように、彼は『人間喜劇』において優れた画家として登場する。そして、「褐色の小さなしみ」を頬につけるよう忠告するブリドーは、ヴェルヴェル一家にとって、まさに「いぼや皺をはっきり描く傲岸無礼な巨匠」であった。このブリドーのモデルがドラクロワだと一般にみなされているが、ドラクロワ自身、「美についての問題」と題する記事の中で、アングルをはじめとする新古典主義を批判して、次のように書いている。

現代の流派〔新古典主義〕は均整の取れた古代の美術作品から外れるものはすべて追放してきた。彼らは〔…〕老いから皺を取り除き、避けがたい醜さ—それはしばしば、人生の波乱や労働が人間の体にもたらす特徴的な醜さであったが—を削除することで、彼らにとって美は一つの料理法にしか存在しないという証拠を率直に示した。彼らは幾何学を教えるように、美を教えることができ、単に教えるだけではなく、その安易な例を与えずらした。〔…〕すべての特徴を唯一のモデルに近づけ、自然における人間の様々な気質や多様な年齢層を隔てる根源的な差異を弱め、消し去ること、顔立ちや手足の調和を乱しかねない複雑な表情や激しい動作を避けること、それが彼らの原理の要約であり、それによって、美を手に入れたように思っているのだ！³⁷⁾

新古典主義の基本は、古代の芸術またはその継承者とみなされる芸術家たち（ラファエロ、ブッサンなど）を模範とし、「手本＝模範に似せることを意図しつつ美術作品を制作する³⁸⁾」ことにあった。ドラクロワは「美」を「唯一のモデル」に押し込める新古典主義のこうした手法を批判したが、それはまさしく「一つのとても美しい見本」に基づいて肖像画を描くフロシャルデの手法と合致する。ドラクロワにとって「ひしゃげた小さな鼻」、「下唇の厚い口」と「小さな目」のソクラテス像も、「思想と内なる気高さの反映で活気づく」時、「美」の表象となる³⁹⁾。「私はこれまで人間、人の心、魂、その密やかな生を描いてきた。あなた方はどうして、くだらない衣装や表皮に留まっているのか⁴⁰⁾」というドラクロワ自身の言葉にあるように、

彼は表層よりも、内面の魂を描くことを目指した。その点でも、服装や髪形を忠実に描くことのみ専念したフロシャルデは、ドラクロワの対極にあったと言えよう。

こうしたドラクロワの考えがそのまま反映されたのが、彼が1834年に描いたサンドの肖像画であった。この肖像画に関しては、すでに複数の研究者が言及しているので、それを簡単にまとめて紹介してみたい⁴¹⁾。ドラクロワは、1834年11月に『両世界評論』の編集者ピュロの依頼でサンドの肖像画を描くことになるが、それはちょうど、サンドとミュッセとの「ヴェネツィアの愛⁴²⁾」が破綻した時期にあたっていた。恋に破れたサンドの憔悴ぶりはひどく、自殺を考えるほどで、彼女は絶望に駆られ—または決別の印として—、自ら髪の毛をひと房切り取り、ミュッセに送りつけている。ドラクロワの前でポーズを取る約束も、体調不良という理由で2度延期した後、彼女は11月25日にパリのヴォルテール河岸にあるドラクロワのアトリエに赴き、彼の前でポーズを取った。その時、男装で現れたサンドは、落ちくぼんだ眼、苦悩に歪んだ顔をドラクロワに見せた。彼女は絵のポーズを取っている間、ドラクロワとは初対面にも関わらず、彼にミュッセとの愛の苦悩を告白したという⁴³⁾。その結果、出来上がったのが、図11の肖像画である。この肖像画に関して、フランソワーズ・アレクサンドルは次のように描写している。



図11. ドラクロワ《サンドの肖像画》

ドラクロワは「隈のできた眼」や「こけた頬」を翻訳しようとした。彼は心の乱れを表現することができた。その上、モデルの彼女以外は誰も見ていない高みに向けられた、大きく見開かれた眼の表情によって、一種の「マグダラのマリア」のような靈性 (spiritualité) をも表現する術を心得ていた。彼はランダムにカッ

トされた髪の毛を尊重し、鋏でカットされたその段がわかるように描いた⁴⁴⁾。

このように、ドラクロワはサンドの肖像画を通して、彼女の魂、そのスピリチュアルな様相を描こうとした。それはまさに、彼女の心の苦しみを映し出す「魂の肖像画」であった。

この絵に基づいて、版画家のルイジ・カラマッタが版画にし、それが2年後にビュロの雑誌に掲載される(図12)。カラマッタの版画とドラクロワの絵を見比べてみるならば、同じ服装に同じ構図であるにも



図12. カラマッタ《サンドの肖像画》

関わらず、根本的な違いが見いだせる。同じくアレクサンドルの文章を引用しておこう。

ふっくらとした頬、穏やかだがやや視線を落とした眼—それは重たげな臉を際立たせている—はもはや、虚空を見つめているようにしか見えず、思慮深い絵筆によって鋏のカットの跡は削られ、短い髪は内側にカールされている。口元には、ドラクロワが描いたぎゅっと結んだ唇のややひきつった笑いはもはや浮かんでいない。[...] ぞんざいに結ばれたスカーフや、首を締め付ける男物の外套の襟—それはドラクロワの絵ではモデル [サンド] の身体的な不調を強調するものだが—は、カラマッタにおいては一流の仕立屋によって整えられたように見える⁴⁵⁾。

要するに、カラマッタがドラクロワの絵をアングル流に「矯正」することで、モデルのサンドも「バイロン風戯曲の情熱的な女性」から「ヴォードヴィル [軽喜劇] のヒロイン」へと格下げされることになる⁴⁶⁾。

『ピクトルデュの城』でも同様の対比がなされている。それは、父の仕事を観察したディアースがフェロン医師に彼女の悩みを打ち明けるセリフ

の中に見いだせる。

私は父がモデルを美しく描くためにどういう方法を使っているのか眺めていきます。というのも父がモデルを美化していることは確かで、今や私にはそれがよくわかります。彼の成功はそこからきているのです。それで私にどういうことが起こったか、おわかりでしょう！ 私が父のモデルを眺めると、確かにみんな、美しいとは言えません。すっかり色香の衰えたご婦人方や非常に醜い殿方たちですら、父のところに絵を描いてもらいに来ます。この方たちを眺めていると、最も醜い人でも父が描く型にはまった顔よりまだましなのです。ポーズを取っているこれらの顔は彼ら自身であり、どの顔にもあちこちに独創性 (originalité) があります。それはまさに、パパがその顔から取り去らねばならないと思っているものなのです。描いてもらった方はそれで満足しています。私の意見を言えば、彼らをありのままに描くべきです。もし私が絵を描くことができれば、パパとは全く違う描き方をするでしょう。(78) [下線引用者]

父のフロシャルデのように人の顔を美化せずに「ありのままに描く」ことで、描く人物の「独創性」—それは「手本=模範」から外れたものであるが—を尊重すること、それが「真の美」につながることをディアヌは知っている。サンドにおいて「美の唯一の基準」は、「アカデミー風の整った顔つきでも、古代ギリシアの均衡の取れた彫像でもなく」、「魂の美徳の『特異性 (singularité)』」であった⁴⁷⁾。したがって、「表層的な美」を優先する父のフロシャルデはカラマッタの部類に入り、サンドはディアヌをドラクロワの側に立たせていると言えよう。

ディアヌは父から彼女の絵の才能を否定されて以来、長い間、絵画についての父との考えの違いに悩み、自分の才能を疑ってきた。しかし物語の最後で、彼女が自然から啓示を受けた時、思わず叫んだのが「お父さん、中間色などないわ！ 誓って言うけれどもそんなものはありません」(110) というセリフであったように、父を否定することで「真の芸術家」としての自己を確立する。実際、ディアヌを「真の芸術家」へと導いたのは、画家の父ではなく、「女性性」^{フェミニテ}の象徴とも言える女神ディアナであっ

た。

2. 女神ディアナ

ディアナが初めてピクトルデュの城を訪れたその晩、彼女の夢の中でフレスコ画から妖精が抜け出す場面はすでに見たが、ここでもう一度、その場面を引用しておこう。

それは、うっとりするような姿であった。彼女のドレスは美しい体の上に無数の優雅な襷をなし、銀箔を散りばめたようであった。宝石のベルトが薄いチュニカの裾を留め、雪のように白い彼女の肩の上に三つ編みとなって垂れさがるブロンドの髪を、輝くような紗のヴェールが包み込んでいた。このヴェールを通して彼女の顔を見分けることはできなかったが、目のところから二筋の赤い光が発せられていた。彼女のむき出しの足と肩まで露わな腕は完璧な美しさであった。(47)

[下線引用者]

この描写の一部は、ルーヴル美術館所蔵の彫像(図13)を彷彿とさせる。紀元前4世紀半ば頃のものとして推定されるこの彫像は、左手で鹿の角を握り、右手で肩に背負った矢の先に触れる《狩猟の女神ディアナ》である。それは、サンドの描写の通り、「むき出しの足と肩まで露わな腕」の女神で、その「無数の優雅な襷」をなすチュニカはベルトで締められている。女神ディアナは「完璧な美貌の象徴⁴⁸⁾」であり、サンドの妖精も「完璧な美しさ」で特徴づけられている。ローマ神話の女神ディアナは、しばしばギリシア神話の女神アルテミスと同一視され、「狩猟」の女神であると同時に、「月」の女神でもある。サンドの妖精がフレスコ画から抜け出たのはまさに、「月の光のような青い美しい光」(47)の下であり、銀色の月を想起させる



図13. 《狩猟の女神ディアナ》

「銀箔」とともに、「月」と関連づけられている。その証拠に、テラスの彫像は「月を讃えて美しい賛歌を歌い」、ディアヌは「自分の名が取られた月の女神」(49)に会ってみたいとなる。彼女の願いはたちまち叶えられ、女神が「空に銀色の雲の形」で現れ、次第に大きくなって「輝くばかりの弓」(49)を手にして彼女の前に姿を現す。また、ディアナはもともと「古いイタリアの自然と森林の女神⁴⁹⁾」であり、自然との関連でもディアヌに啓示をもたらすのに最適な女神であった。

したがって、画家ディアヌの守り神は「太陽」の神アポロンではなく、「月」の女神ディアナであり、それが男性作家の描く画家像とは違う点である。というのも、例えば、バルザックの『知られざる傑作』で、フレノフェールが「宇宙の聖なる画家」として崇めるのは「月」ではなく、「太陽」であるからだ⁵⁰⁾。

ディアナ=アルテミスは「純潔」の誇り高い女神として、「愛」の女神アプロディテとは対極にあり、彼女が水浴しているところに出くわしたアクタイオンを鹿に変えて猟犬に食い殺させるという冷酷な一面も持っている。サンドの作品では、こうした冷酷さは見られず、むしろ《エペソスのディアナ=アルテミス》像(図14)を連想させる⁵¹⁾。この像は、小アジアの古代の商業都市エペソスのアルテミス神殿に祀られたもので、この地方の大地母神信仰と結びついて、胸に多数の乳房を持つ「豊穡の女神」となっている。その中には、顔をすっかりヴェールで覆ったもの(図15)もあり、ヴェールで顔を隠したサンドの女神像と重なるわけだ。

「ヴェールを被った女神」像と言えば、ロマン主義時代に流行したのがヴェールを被ったエジプトの女神イシス像(図16)で、「その見えない顔はあらゆる神秘、あらゆる禁



図14. 《エペソスのディアナ=アルテミス》



図15. ヴェールを被った
《エペソスの女神ディアナ》



図16. ヴェールを被ったエジプトの
女神イシス像

忌の結晶となった⁵²⁾。それは、ネルヴァルの『東方旅行』（1851）で、イシス信仰のイニシエーションが詳述されている通りである⁵³⁾。サンドの作品でも「ヴェール」の下には、画家が捉えようとする「生の真の秘密」が隠されていた。しかも、『エペソスのディアナ』が多数の乳房を持った「母なる神」であるように、サンドの「ヴェールを被った婦人＝女神」は、若くして死んだディアースの実の母親と重なる。女神のヴェールの下顔は、「失われた母親の顔」でもあったのだ。この顔を見出した時、ディアースは「生きているような」（87）母の肖像を描くことができた。

このように、サンドの作品では「母の探求」が「美の探求」に結びつく。一方、男性作家の作品では「美の探求」はしばしば、エロチックなメタファーを伴って現れる。『知られざる傑作』のフレノフェールがボルビュスに向かって言う、次のようなセリフがそれを如実に物語っている。

君は形の奥底まで十分降りて行ってない。形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。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のだ。無理やり降参させるには、美がくつろぐ時を待ち、つけ狙い、しつこく口説き、しっかり抱きすくめないといけない⁵⁴⁾。

フレノフェールは「美」の本質があたかも「女」であるかのように語り、彼の描いた「知られざる傑作」《カトリーヌ・レスコー》に対しても、自らを「父親、恋人、神⁵⁵⁾」と規定している。それゆえ、男性作家の描く男性画家が父権的な立場から絵画を語るのに対し、サンドの描く女性画家の場合、むしろ母権的な立場からのアプローチがなされていると言えよう。

3. 女性の職業画家

サンドと同時代の男性作家の描く絵画小説にはもともと、ディアヌのような女性職業画家は登場せず、むしろ男性画家と女性のモデルという構図が定番となっている。すでに言及したように、バルザックの『人間喜劇』には『知られざる傑作』のフレノフェールやプッサン、ポルピュスをはじめとして、様々な画家が登場する。しかし、そのすべてが男性画家で、『知られざる傑作』のジレットや『毬打つ猫の店』(1830)のオーギュスチヌのように、女性は絵のモデルか、せいぜい絵の鑑賞者として登場するに過ぎない。その中で唯一、女性画家として登場するのが『ラ・ヴェンデッタ』(1830)のジネヴラであるが、彼女は良家の娘たちを集めたセルヴァンの画塾生でしかなく、職業画家ではなかった。自らも画家であり、多くの美術評を手がけたテオフィル・ゴーチエの作品においても、『オニユフェリウス』(1832)は同名の男性画家が恋人の肖像画を描くうちに、精神錯乱に陥っていく過程を描いた幻想小説であり、『金羊毛』(1839)は、主人公の男性がルーベンスの絵のモデルにふさわしい美しさを持つ女性を探し求める物語となっている。19世紀末の自然主義文学の代表作、エミール・ゾラの『制作』(1886)においても、画家のクロード・ランチェと彼の絵のモデルとなった妻を中心に物語が展開する。

このように、19世紀の絵画小説において男性画家のみが登場するのは、一つにはロマン主義時代に席卷した「ピュグマリオン神話」によるものであろう。もともとはギリシア神話のキュプロス島の王ピュグマリオンにまつわる話で、ピュグマリオンは理想の女性像を象牙に彫り、その彫像に恋してしまう。そこでアプロディテに熱心に祈ったところ、女神は心を動かされ、この像に生命を吹き込んで生身の女性に変えた、というものだ。そ

れがロマン主義時代には、女神の介在なしに、男の芸術家が自らの天分によって作品に命を吹き込むという芸術家の創造神話に変容する。実際、『知られざる傑作』のフレノフェールはピュグマリオンに自らをなぞらえている⁵⁶。それゆえ、芸術創造—とりわけ絵画や彫刻のような造形芸術—は当時、男の領域とみなされていた。一方、女の領域は、アンヌ・ヒゴネットの言葉を借りるならば、「女のセクシュアリテと分かちがたく結びついた消極性、模倣、再生産（生殖）⁵⁷」で特徴づけられる。要するに、「男は独創的な芸術作品を創造し、女は子どもの中に自らを再創造するというわけだ⁵⁸」。

それに対して、サンドはすでにジュール・サンドーとの共作『アルバーノの娘』（1831）の中で、主人公の女性画家ローランスに画家仲間のカルロスが、結婚の束縛から逃れて、芸術家として自由に生きることを勧める時、「天才には男女の性の区別はない⁵⁹」というセリフを彼に語らせている。したがって、サンドが『ピクトルデュの城』において、父親のフロシャルデではなく、娘のディアースに画家の天分を授けたのも不思議ではない。

小説の中に女性の職業画家があまり登場しないもう一つの理由は、当時、良家の娘は「芸事（Arts d'agrément）」としてデッサンや水彩画を学んだ—サンドもその一人—が、職業とすることは憚られていたからだ。『ピクトルデュの城』でも、フロシャルデは最初、娘を職業画家にするつもりは毛頭なく、「芸術家の教育を受けるのは、生活費を稼ぐのを目的とした人に限られていた」（54）とある。裕福な家の女性たちは、あくまでもアマチュアの絵描きであり、小さなサイズの絵を描いて、しばしばアルバムにまとめて私的な空間で披露するに過ぎず、芸術的な尺度で評価されることはなかった⁶⁰。一方、生活費を稼ぐ必要のある女性たちは「画家」というより「職人」の範疇に入るような職種—「（象牙などに描く）小肖像画、（花模様などを描いた）壁紙、陶器の絵付け、帽子用の造花や羽飾りの製造、七宝細工、手彩色、布地のモチーフの考案など⁶¹」—に就くしかなかった。当時、アカデミー絵画の序列の最高位にある「歴史画」を描くには、男性の裸体モデルを用いた素描研究が必須であったが、女性にはそれが禁じられていた。それゆえ、たとえ女性が職業画家になっても、ドラクロワがブ

ルボン宮、リュクスンブール宮の両図書室の天井画やサン＝シュルピス教会の装飾画を依頼されたような、国や教会からの壮大な歴史画の注文を受けることは期待できなかった。要するに女性画家は、肖像画や静物画、風俗画という下位のジャンルに属する主題に甘んじねばならなかったのだ。したがって、19世紀後半に画家として名をなしたローザ・ボヌール（1822-1899）も、動物画というジャンルでしかなかった⁶²⁾。

サンドが自らの描く女性画家を肖像画家としたのは、恐らく「マリー＝アントワネットの肖像画家」として有名なエリザベート＝ルイズ・ヴィジェ・ブラン（1755-1842）や、彼女のライヴァルとされたアデライード・ラビーユ＝ギアール（1749-1803）など、女性の肖像画家が多く輩出されてきたからであろう⁶³⁾。彼女たちは肖像画の分野で、当時の最高権威である王立絵画彫刻アカデミーの会員に選ばれている。こうした女性画家の多くが父親または夫が画家という、画家の家系に属していることも、サンドの作品に反映されている。このような歴史的背景をふまえた上で、サンドはディアヌを、天分を持った女性職業画家として描いたと言えよう。

おわりに

以上のように『ピクトルデュの城』では、ドラクロワの絵画論の影響を大きく受けたサンドの「理想の絵画」論が展開され、妖精物語の形を取りながらも、一人の少女が「真の芸術家」に成長していく過程が描かれていた。ほとんどの妖精物語の結末と同様に、ディアヌはフェロン医師の甥と「幸せな結婚」をするが、それは付け足しでしかない。サンドは『ピクトルデュの城』の冒頭の、孫娘のオロールに向けた献辞の中で次のように書いている。

これらの超自然的と言われる存在、精霊や妖精たちがどこにいるのか、どこから来てどこに行くのか、私たちにどんな力を及ぼすのか、私たちをどこに導いていくのか、それを知らなければいけません。多くの大人はそれをよく知らないのです。だから、あなたを寝つかせながら、私が語る物語を大人たちに読ませたいと

思っているのです。(32) [下線引用者]

ここでサンドは、妖精たちが「私たちがどこに導いていくのか」、子どもだけではなく、大人も知るべきだと述べている。それは、自らの内に眠る「聖なる火」を自覚すること、そして自らの才能を伸ばす努力をすることが子どもと同様に、大人にも求められていることを示唆するものであろう。

ところで、サンドが理想の音楽家像として描いたコンシュエロは、彼女と親交のあったオペラ歌手のポーリーヌ・ヴィアルドがモデルとされ、演劇に関してもマリー・ドルヴァルや悲劇女優ラシェルなど、身近に女優のモデルがいた。それに反して、女性の職業画家はサンドの周辺には見当たらない。それが、サンドの作品において女性画家があまり登場しない理由の一つであろう。ともあれ、サンドはディアヌの生き方を通して、画家として自立した女性像を描き、孫娘のような次世代の女性の模範となるよう願ったのではないだろうか。

【註】

- 1) 平井知香子「ジョルジュ・サンドと絵画—<ダンドリット>をめぐって—」、関西外国語大学研究論集、第87号、2008年、125頁。ダンドリットに関しては、上記の論文の他に、Christian Bernadac, *George Sand. Dessins et aquarelles « Les montages bleues »*, Pierre Belfond, Paris, 1992, pp.130-191 ; Nicole Savy, « La découverte des dendrites », in *George Sand. Une nature d'artiste*, Musée de la vie romantique, Paris, 2004 et « George Sand, art et hasard : la plume et le pinceau », in *Les héritages de George Sand aux XX^e et XXI^e siècles. Les arts et la politique*, Keio University Press, Tokyo, 2006を参照のこと。
- 2) Christian Bernadac, *op.cit.*, pp.7-8.
- 3) ドラクロワがミュッセのクロッキーを高く評価し、「彼が望めば偉大な画家になれただろう」とサンドに語ったとされている (George Sand, *Journal intime*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade (Gallimard), t. II, Paris, 1971, p.967)。
- 4) 例えば、チエリー・ボダンは、『彼女と彼』の物語の展開を、ミュッセ

との現実の恋愛の推移と密接に関連づけて、時系列的な比較を行っている (Thierry Bodin, *Préface d'Elle et Lui*, Folio classique, Paris, 2008, pp.20-25)。ただし、アレクサンドラ・ウェットローファーが指摘しているように (Alexandra K. Wettlaufer, *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, The Ohio University Press, Columbus, 2011, pp.246-259)、ローラン=ミュッセが体現するロマン主義的な芸術家と対峙する形で、テレーズ=サンドが芸術的創造と母性を融合した女性芸術家を表象しており、『彼女と彼』をこの観点から読み直す必要がある。

- 5) モーリスの第一子マルク=アントワヌ (1863年生) は生後一年で亡くなり、サンドの娘ソランジュの第一子ジャンヌ=ガブリエル (1848年生) は生後数日で、第二子ジャンヌ=ガブリエル (1849年生) も5歳で亡くなる。こうした悲運の後にモーリスの第二子オロールが1866年、第三子ガブリエルが1868年に生まれ、サンドは二人の孫を溺愛した。
- 6) 『祖母の物語』第一集には『ピクトルデュの城』『女王コアックス』『バラ色の雲』『勇気の翼』『巨岩イェウス』の5篇、第二集には『ものを言う樅の木』『犬と神聖な花』『巨人のオルガン』『花のささやき』『赤錠』『埃の妖精』『牡蠣の精』『大きい目の妖精』が収められ、Michel Lévy社から刊行された。
- 7) Cf. Elizabeth Millemann, « *Le Château de Pictordu, du crépuscule à l'aurore, paysages* », in *Les Amis de George Sand, Nouvelle Série N° 24*, 2002, pp.57-60 ; Simone Bernard-Griffiths, « *Au pays des contes sandiens, le château de Pictordu entre nature et merveilleux* », in *Ô saisons, Ô château. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, pp.265-267.
- 8) Cf. 平井知香子「『ピクトルデュの館』におけるファンタジー」、関西外国語大学研究論集、第72号、2000年。
- 9) Cf. Philippe Berthier, *Présentation de Contes d'une Grand-mère*, Première Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1982, p.9.
- 10) George Sand, *Contes d'une Grand-mère*, Première Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1982, p.66. 今後、『ピクトルデュの城』からの引用はこの版によるもので、本文テキストに頁数のみを記す。
- 11) サンドは『祖母の物語』の校正にあたり、子どもたちに読み聞かせる物語として、oralité (口承性) を重視し、特に句読点の位置 (息をつぐため) に注意を払った (Cf. Béatrice Didier, *Présentation de Contes d'une grand-*

- mère, GF Flammarion, Paris, 2004, pp.VI-VII)。
- 12) Wladimir Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*. t.IV, Slatkine Reprints, Genève, 2000, p.522.
 - 13) *Ibid.*
 - 14) Philippe Berthier, *op.cit.*, p.9.
 - 15) フレノフェールは弟子のポルピュスの絵を批判して次のように言っている。「この象牙色の皮膚の下には血が流れていない。こめかみや胸の透けて見えるような琥珀色の肌の下で、網目のように絡み合っている血管や小さな繊維を生命が緋色の露でふくらましてはいない。ここはびくびく動いているが、あちらは不動なままだ。生と死が細部の至る所で戦っている。ここは女だが、あちらは彫像、もっと向こうは死体だ。君の創造は不完全だ。君の大切な作品に君の魂の一部しか吹き込んではいない。プロメテウスの松明は君の手の中で、一度ならず消えてしまった。君の絵の多くの箇所は天上の炎に触れられずに終わってしまった」(Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981, p.47)。[下線引用者]
 - 16) 『知られざる傑作』でも、フレノフェールの顔つきに「何かしら悪魔的なもの」(*Ibid.*, p.44)が見出され、彼がポルピュスの絵を手直ししている様子は「悪魔」が彼の体に移り移って「何か不思議な力で彼の手を否応なしに動かしているように思われた」(p.52)と描写されている。
 - 17) Nathalie Abdelaziz, *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Anrt (Thèse à la carte), Lille, 1996, p.247.
 - 18) *Ibid.*, p.255.
 - 19) Simone Bernard-Griffiths, *op.cit.*, p.260.
 - 20) Elizabeth Millemann, *op.cit.*, p.56.
 - 21) George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade (Gallimard), t.II, Paris, 1972, p.250.
 - 22) Sophie Martin-Dehayé, *George Sand et la peinture*, Royer, Mayenne, 2006, p.196.
 - 23) Eugène Delacroix, *Journal 1823-1863*, Plon, Paris, 1996, p.298.
 - 24) *Ibid.*
 - 25) Nicole Mozet, « Signé « le voyageur » : George Sand et l'invention de l'artiste », in *Romantisme*, No 55, 1987, p.29.
 - 26) 1830年に執筆された断片 *Les Couperies* の中でサンドは次のように記している。「私たちはヴァランシエンヌの絵筆に値する小さな木の橋を渡って川を横切った後、川沿いの草に横になった」(*Œuvres complètes, sous*

- la direction de Béatrice Didier 1829-1831*, Vol. 1, Honoré Champion, Paris, 2008, p.587)。
- 27) Cf. Luigi Gallo, « Pierre-Henri de Valenciennes et la tradition du paysage historique », in *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien régime (XVII^e-XVIII^e siècles) : art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, Paris, 1998 ; Peter Galassi, « The Nineteenth Century : Valenciennes to Corot », in *The Development of Landscape Painting in France*, Colnagh, New York, 1990.
- 28) Pierre Henri Valenciennes, *Elémens [sic] de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (1800), cité par 新畑泰秀「19世紀フランスにおける風景画の展開」、『フランス絵画の19世紀』展覧会カタログ、2009年、206頁。
- 29) Cf. 平井知香子「ジョルジュ・サンドと絵画—<ダンドリット>をめぐって—」、123頁。
- 30) George Sand, « Delacroix », dans *Impressions et souvenirs*, Des femmes, Paris, 2005, p.99. ドラクローワはサンドに、アングルの絵は「定規やコンパスで切り取った光」を描いているに過ぎず、「光の反射」を忘れていると批判している (*Ibid.*, p.96)。彼は「光の反射の神秘」の例として、青いクッションと赤い絨毯を並べると、互いに「色を盗み合って」、「赤は青みがかり、青は赤で洗われて、真ん中に紫色が生じる」と述べ、「極めて激しい色調を絵に詰め込んでも、それらを互いに結びつける反射を描き込めば、目ざわりには決してならない」と語っている (*Ibid.*, p.99)。
- 31) Nathalie Abdelaziz, *op.cit.*, p.257.
- 32) その他にもカミーユ・コロも同じタイトルの絵画を描いている。
- 33) Elizabeth Millemann, *op.cit.*, p.61.
- 34) ディアーヌはそれまでも修道院の礼拝堂の聖女の像や絵を眺めるのが好きだったが、「ピクトルデュの城のディアーヌの浴室のフレスコ画を眺め、夜の間に妖精が見せてくれた全てのものをおぼろげに思い出すことで、彼女は修道院の絵は価値のないもので、目の前に今あるものが本当に美しいものだ」と確信した」(54)。
- 35) Balzac, *Pierre Grassou*, Pléiade (Gallimard), t. VI, Paris, 1977, p.1106.
- 36) *Ibid.* 下線引用者。
- 37) Eugène Delacroix, « Questions sur le beau » (article daté du 15 juillet 1854, paru dans la *Revue des Deux-Mondes*), in *Écrit sur l'art*, Librairie Séguier, Paris, 1988, pp.20-21. 下線引用者。

- 38) 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の首席画家へ』、晶文社、東京、1991年、15頁。
- 39) *Ibid.*, p.20.
- 40) Cité par Jean Pueyo, « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986, p.23.
- 41) ドラクロワが描いたサンドの肖像画(1834)に関しては、上記のJean Pueyoの論文の他に次のようなものがある。A. de Rothmaler, « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1926 ; Françoise Alexandre, « Le rendez-vous manqué », in *Sand Delacroix Correspondance*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2005 ; Claude Moins, « Sand, Chopin, Delacroix: autour de quelques portraits », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 18, 1996 et « George Sand et Delacroix », in *George Sand et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.
- 42) サンドとミュッセとの恋愛に関しては、ベルテッド・ショヴロン『赤く染まるヴェネツィア—サンドとミュッセの愛』、持田明子訳、藤原書店、2000年を参照のこと。
- 43) サンドは1834年11月25日付けの日記の中で、次のように書いている。「今朝、(ド)ラクロワのところにポーズを取りにいった。私は甘美な麦わらの煙草を吸いながら彼とおしゃべりをした。[...] 私はラクロワに苦しみを打ち明けた。というもそれ以外に何を話すことができたろう？ 彼は私に良い忠告を与えてくれた。それは、(苦しみに打ち勝つ) 勇気を持たないことだった」(George Sand, *Journal intime*, pp.967-968)。
- 44) Françoise Alexandre, *op.cit.*, pp. 16-17.
- 45) *Ibid.*, p.17.
- 46) *Ibid.*
- 47) Nathalie Abdelaziz, *op.cit.*, p.85.
- 48) ルネ・マルタン監修『ギリシア・ローマ神話文化事典』、松村一男訳、原書房、東京、1997年、35頁。
- 49) 同上、127頁。
- 50) Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p.56.
- 51) Cf. Simone Bernard-Griffiths, *op.cit.*, p.274.
- 52) *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, Paris, 1988, p.824.
- 53) Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, Pléiade (Gallimard), t.II, Paris, 1984, pp.389-395.

- 54) Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, pp.48-49.
- 55) *Ibid.*, p.64.
- 56) *Ibid.*, p.56.
- 57) Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991, p.256.
- 58) *Ibid.*
- 59) George Sand, *La Fille d'Albano*, dans *Œuvres complètes, sous la direction de Béatrice Didier, 1829-1831, George Sand avant Indiana*, Vol. 1, Honoré Champion, Paris, 2008, p.706.
- 60) Anne Higonnet, *op.cit.*, p.258.
- 61) *Ibid.*
- 62) Cf. *Rosa Bonheur 1822-1899*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux, 1997.
- 63) ヴィジェ・ルブラン、ラビュ＝ギアールらに関しては『マリー＝アントワネットの画家 ヴィジェ・ルブラン 華麗なる宮廷を描いた女性画家たち』、三菱一号館美術館カタログ、東京、2011年、およびアメリカ・アレナス『絵筆をとったレディー女性画家の500年』木下哲夫訳、淡交社、京都、2008年を参照のこと。

【参考文献】

- Sand, George, *Les Couperies*, dans *Œuvres complètes, sous la direction de Béatrice Didier 1829-1831, George Sand avant Indiana*, Vol. 1, Honoré Champion, Paris, 2008.
- *Contes d'une Grand-mère*, Première Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1982.
- *Contes d'une Grand-mère*, Deuxième Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1983.
- *Elle et Lui*, Folio classique (Gallimard), Paris, 2008.
- *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade (Gallimard), t.II, Paris, 1972.
- *Impressions et souvenirs*, Des femmes, Paris, 2005.
- *Journal intime*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade (Gallimard), t.II, Paris, 1972.
- *La Fille d'Albano*, dans *Œuvres complètes, sous la direction de Béatrice Didier, 1829-1831, George Sand avant Indiana*, Vol. 1, Honoré Champion,

Paris, 2008

- *Questions d'art et de littérature*, Des femmes, Paris, 1991.
- Sand Delacroix Correspondance*, L'Édition de l'Amateur, Paris, 2005.
- ジョルジュ・サンド『ピクトルデュの城』、小椋順子訳、『ちいさな愛の物語』所収、藤原書店、東京、2005年。
- Abdelaziz. Nathalie, *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Anrt (Thèse à la carte), Lille, 1996.
- Alexandre. Françoise, « Le rendez-vous manqué », in *Sand Delacroix Correspondance*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2005.
- Balzac. Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.
- *Pierre Grassou*, Pléiade (Gallimard), t. VI, Paris, 1977.
- Bernadac. Christian, *George Sand. Dessins et aquarelles « Les montages bleues »*, Pierre Belfond, Paris, 1992.
- Bernard-Griffiths. Simone, « Au pays des contes sandiens, le château de Pictordu entre nature et merveilleux », in *Ô saisons, Ô château. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.
- Berthier. Philippe, Présentation de *Contes d'une Grand-mère*, Première Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1982.
- Présentation de *Contes d'une Grand-mère*, Deuxième Série, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1983.
- Béssis. Henriette, « George Sand critique d'art », in *George Sand Studies*, vol. XII, N° 1 et N° 2, 1983.
- « Un Voyage imaginaire avec George Sand dans son univers plastique du passé et du présent », in *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, Whiston Publishing Company, New York, 1993.
- Bodin. Thierry, Préface d'*Elle et Lui*, Folio classique (Gallimard), Paris, 2008.
- Chambaz-Bertrand. Christine, « George Sand et Delacroix », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986.
- Courrier. Jean, Présentation de *Contes d'une grand-mère* t.I et t.II, De Borée, Paris, 2009.
- Delacroix. Eugène, *Journal 1823-1863*, Plon, Paris, 1996.
- « Questions sur le beau » (article daté du 15 juillet 1854, paru dans la *Revue des Deux-Mondes*), in *Écrit sur l'art*, Librairie Séguier, Paris, 1988.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions

- du Rocher, Paris, 1988.
- Didier. Béatrice, Présentation de *Contes d'une grand-mère*, GF Flammarion, Paris, 2004.
- Fragonard. Marie-Madeleine, Présentation de *George Sand. Vies d'artistes*, Omnibus, Paris, 1992.
- Galassi. Peter, « The Nineteenth Century : Valenciennes to Corot », in *The Development of Landscape Painting in France*, Colnag, New York, 1990.
- Gallo. Luigi, « Pierre-Henri de Valenciennes et la tradition du paysage historique », in *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien régime (XVII^e-XVIII^e siècles) : art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, Paris, 1998.
- George Sand. Une nature d'artiste, Exposition du bicentenaire de sa naissance*, Musée de la vie romantique, Paris, 2004.
- Hayot. Monelle, « George Sand et Delacroix à Nohant », in *L'Œil*, août-septembre, 1976.
- Higonnet. Anne, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991.
- Hirsch. Michèle, « Lire un conte merveilleux : *Le château de Pictordu* », in *George Sand. Colloque de Cerisy*, SEDES, Paris, 1983.
- Hoog. Marie-Jacques, « Le pic, le soc, le burin et le stylet », in *George Sand Studies*, 1984-85.
- Karénine. Wladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*. t.IV, Slatkine Reprints, Genève, 2000.
- Lavagne. Henri, « *Les Maîtres mosaïstes* : entre l'Histoire et l'histoire de l'art, les « écarts » de la romancière », in *George Sand et l'écriture du roman. Actes du XI^{ème} Colloque International George Sand*, Paragraphes, Département d'Études Françaises, Université de Montréal, N° 18, 1996.
- Linowitz Wentz. Debra, « George Sand's *Contes d'une grand-mère* as an Educational device », in *Friends of George Sand News letter*, Spring/Summer 1981.
- Martin-Dehaye. Sophie, *George Sand et la peinture*, Royer, Mayenne, 2006.
- Millemann. Elizabeth, « *Le Château de Pictordu*, du crépuscule à l'aurore, paysages », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 24, 2002.
- Moins. Claude, « Sand, Chopin, Delacroix: autour de quelques portraits », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 18, 1996.

- 「George Sand et Delacroix », in *George Sand et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.
- Mozet. Nicole, « Signé « le voyageur » : George Sand et l'invention de l'artiste », in *Romantisme*, N° 55, 1987.
- Nerval. Gérard de, *Voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, Pléiade (Gallimard), t.II, Paris, 1984.
- Perrot. Jean, « De la « source des pleurs » au « Bain de Diane » : lustre du rituel chez George Sand », in *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, Artois Presses Université, Arras, 1998.
- Poli. Marie-Sylvie, « Une peinture des mots », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986.
- Pueyo. Jean, « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986.
- Rosa Bonheur 1822-1899*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux, 1997.
- Rothmaler. A. de, « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1926.
- Savy. Nicole, « La découverte des dendrites », in *George Sand. Une nature d'artiste. Exposition du bicentenaire de sa naissance*, Musée de la vie romantique, Paris, 2004.
- 「George Sand, art et hasard : la plume et le pinceau », in *Les héritages de George Sand aux XX^e et XXI^e siècles. Les arts et la politique*, Keio University Press, Tokyo, 2006.
- Sérulliaz. Arlette et Doutriaux. Annick, *Delacroix. « Une fête pour l'œil »*, Gallimard, Paris, 1998.
- Vesper. Sabine, « George Sand peintre », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 16, 1995.
- Wettlaufer. Alexandra K., *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, The Ohio University Press, Columbus, 2011.
- アレナス、アメリア『絵筆をとったレディー—女性画家の500年』、木下哲夫訳、淡交社、京都、2008年。
- ショヴロン、バルデッド『赤く染まるヴェネツィア—サンドとミュッセの愛』、持田明子訳、藤原書店、東京、2000年。
- 新畑泰秀「19世紀フランスにおける風景画の展開」、『フランス絵画の19世紀』

展覧会カタログ、東京、2009年。

鈴木杜幾子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の首席画家へ』、晶文社、東京、1991年。

ドラクロワ、ウジェーヌ『色彩の饗宴』、高橋明也編・訳、二玄社、東京、1999年。

平井知香子「ジョルジュ・サンドと絵画—〈ダンドリット〉をめぐって—」、関西外国語大学研究論集、第87号、2008年。

———「『ピクトルデュの館』におけるファンタジー」、関西外国語大学研究論集、第72号、2000年。

ポロック、グリゼルダ／パーカー、ロジカ『フェミニストがよみなおす芸術表現の歴史 女・アート・イデオロギー』、萩原弘子訳、新水社、東京、1998年。

『マリー＝アントワネットの画家 ヴィジェ・ルブラン 華麗なる宮廷を描いた女性画家たち』、三菱一号館美術館カタログ、東京、2011年。

マルタン、ルネ監修『ギリシア・ローマ神話文化事典』、松村一男訳、原書房、東京、1997年。

渡辺響子「ジョルジュ・サンドの小説における芸術家像」、『ジョルジュ・サンドの世界 生誕二百周年記念出版』、第三書房、東京、2003年。