

バルザックとドラクロワ

著者	村田 京子
引用	人間科学：大阪府立大学紀要. 2020, 15, P.3-25
その他のタイトル	Balzac et Delacroix
URL	http://doi.org/10.24729/00016809

〈論文〉

バルザックとドラクロワ

村田京子*

バルザックは同時代の画家ウージェーヌ・ドラクロワ(1798-1863)を高く評価し、『人間喜劇』において彼の名前や絵画にしばしば言及している。さらに、『人間喜劇』に登場する画家像にもドラクロワが影響を与えたと考えられる。本論では、ドラクロワがどのような影響をバルザックに与えたのか、検証していきたい。

1. 実生活におけるバルザックとドラクロワの関係

バルザックの作品に入る前に、実生活におけるバルザックとドラクロワの関係を、先行研究を参照しながら見ていくことにしよう。一説によれば、同年代の二人(バルザック：1799年生まれ、ドラクロワ：1798年生まれ)が最初に出会ったのは、ドラクロワのリセ・アンペリアル[後のリセ・ルイ＝ル＝グラン]時代の同級生オラース・レッスンを通してで、1823年[バルザックは、レッスンが創設した『フュトン・リテレル』紙に1824年から寄稿]とされているが、それは定かではない¹。また、バルザックの小説『11時と午前零時の間の会話』(1832)の舞台のサロンのモデルと考えられる画家のジェラルールのサロン²には、ドラクロワは1822年から³、バルザックは1829年から⁴足繁く通っているので、1829年頃、二人がジェラルールのサロンで出会った可能性がある。

* 大阪府立大学人間社会システム科学研究科、人間社会学専攻人間科学分野。

¹ Cf. Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961, p.103.

² 小説集『コント・ブラン』(1832)所収のバルザックの小説『11時と午前零時の間の会話』の舞台となるサロンは、様々な階級・職業の人々が気兼ねなく機知に富んだ会話を楽しむことのできるパリの唯一のサロン、「かつてのフランス精神が逃げ込んだ最後の砦」(*Une conversation entre onze heures et minuit, dans Contes Bruns*, Marseille, Laffitte Reprints, 1979, p.4)として描かれている。そのサロンの開かれた家はサン＝ジェルマン＝デ＝プレ通りにあるとされ(*Ibid.*, p. 6)、ジェラルールの家はまさにサン＝ジェルマン＝デ＝プレ広場にあった。ジェラルールのサロンも芸術家だけではなく、様々な職業や異なる政治的信条の人々が集まる社交の場となっていた(Cf. Marie-Christine Natta, *Eugène Delacroix*, Paris, Tallandier, 2010, pp.140-141)。『11時と午前零時の間の会話』は、後に『続女性研究』に組み込まれ、そこではカミュー・モーバンことデ・トゥーシュ嬢のサロンとなっている。

³ Cf. Eugène Delacroix, *Journal*, t. I, Paris, José Corti, 2009, p.87.

⁴ Cf. Chronologie dans *Correspondance I (1809-1835)* de Balzac, Paris, Pléiade, 2006, p.XXXVIII.

ドラクロワ自身は1852年2月10日付けの『日記』において、昔を回想して、バルザックとは最初にノディエのサロン、次にオーレイ夫人『タン』紙の共同支配人の妻のサロンで出会ったとしている⁵。その時期は1829年～30年の冬の頃と推定されている⁶。ドラクロワによれば、その頃のバルザックは「ほっそりした青年で、青の燕尾服に黒のシルクのチョッキを着て」、「その衣装はどこかちぐはぐで、すでに前歯が欠けていた」⁷。こうした出で立ちのバルザックは、身だしなみに細心の注意を払うダンディなドラクロワには、少し下品に見えたようだ。ただ、バルザックに関して「彼はその成功の前触れを示していた」⁸とも記している。

ドラクロワからバルザックに宛てた手紙は全く残されていないが、1833年に書いたと推定される⁹、バルザック宛ての手紙の下書きが残っている。その手紙は、バルザックから『レイ・ランベール』を献呈されたことへの礼状であった。ドラクロワは寄宿学校でのレイ・ランベールをリセ時代の自分と重ね合わせ、「私自身が、その深遠さを抜きにした、一種のランベールでした¹⁰」と語っている。そして、「子どもがそのポエティックな想像力の真っ只中で過ごす甘美な時間、授業中に鼻を本にくっつけ、説明に従っているふりをしながら、その魂はさまよい、宮殿を作り上げるあの孤立した状態、これらすべてを私は、あなたやあなたのランベール [...] のように経験したものです¹¹」と、彼は主人公への深い共感を示している。

この手紙と同時期にドラクロワが描いたとされるのが、バルザックの戯画化された肖像画(図1)である。この絵では、バルザックはすでに肥



図1：ウージェーヌ・ドラクロワ、バルザックの肖像画 (*Le courrier balzacien*, N^{elle} Série, N° 29, 4^e trimestre 1987, p.22)

⁵ Delacroix, *Journal*, t. I, p.577.

⁶ *Ibid.*, la note 43 par Michèle Hannoosh.

⁷ *Ibid.*, p.577.

⁸ *Ibid.*

⁹ アンドレ・ジューバンは1832年と推定している (André Joubin, « Études sur Eugène Delacroix I. Une lettre inédite de Delacroix à Balzac », in *Gazette des Beaux-arts*, février 1927, pp.115-116) が、ロジェ・ピエロは1833年2月頃としている (Roger Pierrot, Note 1 de la page 732 de *Correspondance I (1809-1835)* de Balzac, p.1384)。

¹⁰ Balzac, *Correspondance I (1809-1835)*, p.733.

¹¹ *Ibid.*

満気味で、他のカリカチュアでも有名な、大きなトルコ石をつけた太いステッキを手に持っている。馬は当時バルザックが所有していた馬¹²で、バルザックとドラクロワの「馬への共通の情熱¹³」を示している。ドラクロワはリセ時代の数人の友人を除いては、親密なつきあいを避けて孤独を好む人物であったが、この肖像画を彼がバルザックに贈ったことから、この当時、二人はかなり親しい間柄であったことがわかる。

一方、バルザックはハンスカ夫人に宛てた手紙の中で、何度かドラクロワに言及している。まず、1834年4月28日付けの手紙では、同年のサロン（官展）に出品されたドラクロワの《アルジェの女たち》（図2）を「素晴らしい（*excellent*）¹⁴」と褒めている。1839年6月4日付けの手紙では、同年のサロンに触れ、オリエント画家のアレクサンドル＝ガブリエル・ドゥカン（1803-1869）や、ロマン派的なテオドール・シャセリオー（1819-1856）の作品などとともに、ドラクロワの《クレオパトラと農夫》（図3）を「見事な（*magnifique*）¹⁵」作品だと称賛している。1843年1月22日付けの手紙では、バルザックは次のように述べている。

ああ！ ヴェルネがあなたの肖像画を描きたがっていたとは！ ヴェルネは決して偉大な画家にはならないでしょう。彼は全てを持っています。彩色画家であり、デッサンを描き、作品を作ります。彼は手先が器用で、感情を運よく探し当てることもあります。しかし、こう



図2：ドラクロワ《アルジェの女たち》（1834）



図3：ドラクロワ《クレオパトラと農夫》（1838）

¹² Cf. Marcel Bouteron, *Les Cahiers balzacien*s, t. I, p.30, dans *Les Cahiers balzacien*s, t. I-IV, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

¹³ André Joubin, *op.cit.*, p.117.

¹⁴ バルザックは1834年のサロンには見ごたえのあるものはないと述べた後、次のように続けている。「しかしながら、僕がもし金持ちだったら、あなたに一枚の絵を喜んで送ったことでしょう。ドラクロワによって描かれた《アルジェの室内》で、素晴らしいものです」（*Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), t.1, 1990, pp.159-160)。

¹⁵ *Ibid.*, p.487.

したすべての長所を彼の作品の中に最高度に結びつけることはできないでしょう。彼は偉大な、はったり屋に過ぎないのです。彼には天分はありません。彼もそれを知っています。娘を彼の分身、ドラロッシュの嫁にやりました。ルイ・ブーランジェ、ドラクロワ、アングル、ドゥカン、(ジュール) デュプレコそが、画架版大の絵であれ、風景画であれ、大きなカンバスの絵であれ、真の芸術家なのです¹⁶。

上記の引用のように、バルザックはオラース・ヴェルネ (1789-1863) とポール・ドラロッシュ (1797-1856) を天分のない画家とみなしている。オラース・ヴェルネは風景画で有名なカール・ヴェルネの息子で、戦争画で名をなし、ナポレオンやシャルル 10 世、ルイ＝フィリップの庇護を受け、1828 年から 34 年までローマのフランス・アカデミーの校長を務めたオフィシャルな画家である。ドラロッシュも同年代のドラクロワとは反対に、35 歳の若さで美術アカデミー会員となるほど、高い公的評価を受けた歴史画家である。その二人に対して、ドラクロワは『日記』の中で酷評している¹⁷。ドラクロワと親交のあったボードレールが「ドラクロワの作品と生涯」の中で彼の言葉を書き留めているが、その中でも、ドラクロワが二人の画家に触れるくだりがある。彼は、世界の創造は幾つもの創造の結果で、前の創造が常に次の創造によって補完されていくように、絵画も絵を積み重ね、上書きすることで完璧に近づくことができ、それが「良い絵画 (bon tableau)¹⁸」であると述べている。それに続き、次のように語っている。

それとは全く逆に、私はポール・ドラロッシュとオラース・ヴェルネのアトリエで、大きな絵を見たことを思い出す。その絵は下書きではなく描き始めたばかり、すなわち、ある部分は完全に仕上げられているが、他の部分は黒または白の輪郭によってしか、まだ示されていない。こうした種類の作品は、決まった時間内に、ある大きさの空間を埋める全くの肉体労働、または多くの段階に分けられた長い道のりに喩えることができるだろう。一つの段階が達成されると、もうやるべきことはない。全行程まで辿りつけば、芸術家は彼の絵から解放されるわけだ¹⁹。

このようにドラクロワにとって、ドラロッシュとヴェルネの絵画制作は「決まった時間内に、ある大きさの空間を埋める全くの肉体労働」に過ぎず、創造行為とはほど遠いもの

¹⁶ *Ibid.*, p.637. 下線引用者。今後、引用文の下線はすべて引用者によるものである。傍点の強調は作者自身。

¹⁷ 1847 年 2 月 4 日付けの『日記』の中で、ドラクロワはヴェルネによるブルボン宮のパ・ペルデュの間の天井装飾を 19 世紀芸術における「恐ろしい退廃」(*Journal*, t.I, p.342) とけなしている。ドラロッシュに関しても、1856 年 12 月 9 日付けの『日記』で、彼の肖像画を「個性も腕前もない、できの悪い絵」(*Ibid.*, p.1049) と酷評している。

¹⁸ Charles Baudelaire, « L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », dans *Critique d'art*, Paris, Pléiade, t. II, 1976, p.749.

¹⁹ *Ibid.*

であった。一方、ルイ・ブーランジェ (1806-1867) は、ヴィクトル・ユゴーのロマン主義運動に加担した画家で、ドラクロワの熱狂的な信奉者であった。ドラクロワがサン＝シュルピス教会のサン・タンジュ礼拝堂の装飾を依頼された時、その制作を手伝ったのもブーランジェであった。ドゥカンに関しては、ドラクロワは『日記』の中で、彼の作品をレンブラントと同列に並べて絶賛している²⁰。さらに、デュプレ (1811-1889) は、ドラクロワと親しい風景画家であった。

したがって、バルザックが挙げた「真の芸術家」は、デッサンの大家で新古典主義の代表者として、彩色画家ドラクロワと激しく対立したドミニク・アングル (1780-1867) を除いては、ドラクロワ陣営の画家ばかりであった。バルザックは言わば、ほぼドラクロワの眼を通して画家を評価していた。

ところで、バルザックは1842年3月初めに、彼の戯曲『キノラの策略』[3月19日オデオン座で上演]をドラクロワに見に来るよう依頼する手紙を送っている。

親愛なるドラクロワ、『キノラの策略』がまもなく初演されますが残念なことに！ 僕には切符を贈る権利がありません。しかし、僕があなたに「この大騒ぎに立ち会いませんか」と尋ねなければ、通りで旧交を温めた僕たちの絆に背くことでしょうか。これに関して一言、僕に書き送ってもらえないでしょうか (リシュリュ通り、112番地まで)。あなたは退屈し、考えを述べるなどの権利を高く買うことになります。もし面白かったら、僕に伝えて下さい²¹。

この気さくな文面からは、少し疎遠になっていた二人の関係が、少なくともバルザックにとって再び親密な間柄に戻ったようだ。しかしドラクロワの方は、饒舌で騒々しいバルザックをうっとうしく思っていた。彼は、1842年6月にジョルジュ・サンドの住むノアンの館に1カ月滞在するが、友人のジャン＝バティスト・ピエレに宛てた6月22日付けの手紙で、次のように書いている。

僕は修道院生活 [...] を送っている。いかなる出来事も生活の流れを乱すことはない。僕たちはバルザックを待っていたが、彼は来なかった。それが残念だとは思わない。彼はおしゃべりで、僕が喜んでうっとりとして浸っている緩慢な調和を彼は破ったことだろうから²²。

さらにドラクロワは『日記』の中で、バルザックの幾つかの作品に言及しているが、その評価は否定的であった。『ウジェニー・グランデ』に対しては「時の試練に耐えることのできない」作品だとみなし、「がらくた、未熟、作者の才能の救いようのない不完全さ

²⁰ Cf. Delacroix, *Journal*, t.I, pp.640-641.

²¹ *Le courrier balzacien*, N^o 29, 4^e trimestre 1987, p.21.

²² *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, t. 2, Paris, Plon, 1936, pp.111-112.

以外の何ものでもない」と酷評している²³。『パリにおける地方人』[後に『そうとは知らぬ喜劇役者』にタイトル変更]に関しては、「1840年から1847年にかけての悪知恵に長けた者たちのつまらない詳細」または「舞台裏の詳細」に過ぎず、「吐き気を催させる」とまで記している²⁴。『農民』に関しても、次のように述べている。

相変わらず同じ非常に些細な詳細 (*détails lilliputiens*)、それによって彼は、各登場人物に何か強い印象を与えられると思っている。何という思い違い、何という細かさだ！ つまらない端役の等身大の肖像画が何の役に立つというのか。端役の多さによって、作品全体の統一性が奪われてしまう²⁵。

このように、ドラクロワは「詳細 (*détails*)」にこだわるバルザックに反発を覚えていたが、それは彼の芸術論と深く関わっていた。彼は覚書の中で、次のように記している。

自然そのものを前にして、絵を創り出すのは我々の想像力である。我々は風景の中に草の細かい茎、きれいな顔に皮膚の毛穴を見ることはない。我々の眼は、こうした取るに足らぬ詳細を幸いにも認識できず、我々の精神に達するのは、精神自身が知覚すべきことのみである。精神はさらに、我々の気づかぬうちに特別な働きをしてくれる。すなわち、精神は、眼が見せるものすべてを考慮に入れるわけではないのだ²⁶。

ドラクロワにとって、絵画の本質は自然を模倣して、その詳細を余すところなく描くことではなく、想像力の力で客観的な現実を越えて物事の本質を捉えることにあった。ボードレールの言葉を借りるならば、ドラクロワが絵画において最も表したかったのは、「眼に見えないもの、触れることのできないもの」、要するに「魂 (*âme*)」であった²⁷。それに比べて近代文学が劣っているのは、「すべてを描写するという野望」のせいだとドラクロワは考え、「全体は詳細に紛れて要点を見失い、その結果、退屈になる。[...] 精神はこの単調さと空虚さの真只中で、物憂げにさまよう」と記している²⁸。その最たる例として、彼はフェニモア・クーパーとウォルター・スコットの小説を挙げているが、バルザックに対しても、同様の評価を下していた。

確かにバルザックは、『人間喜劇総序』の中で「戸籍簿と張り合う²⁹」と宣言して自ら

²³ Delacroix, *Journal*, t. I, p.825.

²⁴ *Ibid.*, p.822.

²⁵ Delacroix, *Journal*, t. II, p.1253. 『ユルシュール・ミルエ』に関しても、ドラクロワは「相変わらず、彼 [バルザック] がそのあらゆる詳細を露わにする、取るに足らない人物たち (*pygmées*)」(*Ibid.*, p.1358) から成る作品とみなしている。

²⁶ Delacroix, « *Carnet de Bade/Strasbourg, 1855-1862* », dans *Journal*, t. II, p.1779.

²⁷ Baudelaire, *op.cit.*, p.744. 強調は作者自身。

²⁸ Delacroix, « *Carnet de Bade/Strasbourg, 1855-1862* », p.1779.

²⁹ Balzac, *Avant-propos de La Comédie humaine*, Pléiade, t. I, 1976, p.10. 『人間喜劇』の作品 (『知られざる傑作』を除く) の引用は全て Pléiade 版 12 vol からで、以下、本文中に巻数、頁数のみを記す。

を歴史の「秘書」(I,11)とみなし、現実をありのままに描こうとした。しかし、その一方で『ファチノ・カーネ』の冒頭場面では、作者の分身である語り手の「私」は、自分の前を歩く労働者夫婦の会話を聞くうちに、自らの魂が相手の魂に乗り移り、彼らの生活、その望みや苦悩を自分のものとして感じる事ができた。彼は「自分の日頃の習慣を捨て、精神を酔わせて自分とは別の人間になること」を可能にする、この直観的な洞察力を「第二の眼 (seconde vue)」と呼んでいる (VI,1020)。ピエール・ローブリエが指摘しているように、バルザックにとって「見ることは、結果を越えて原因に到達することであり、見かけの裏に潜む本質を見抜くこと³⁰」であった。それはドラクロワの考えとも通底し、「第二の眼」を持つルイ・ランベールへの共感につながったと言えよう³¹。しかし、ドラクロワは『人間喜劇』の他の作品に関しては、詳細にこだわる近代小説の一面しか見ていなかったようだ。

ただし、読書家のドラクロワが残した手帳 (Carnet Hélioïtre, 1833年～1859年) には、彼が読んだ小説の一部分が抜粋されているが、バルザックの作品は13作³²にのぼっている。その引用の頻度は、ドラクロワが好んだバイロンやシャトーブリアンにも劣らず³³、バルザックはドラクロワが最も引用した作家の一人であった。彼の『日記』においても、先に挙げた作品の他に『ラ・ラブイユーズ』や『ヴォートランの最後の化身』からの引用箇所があり、ドラクロワがバルザックの作品に大きな関心を抱いていたことには間違いない。

以上のように、バルザックとドラクロワの関係には双方の間で温度差があるものの、バルザックがドラクロワを批判することは一度もなく、一貫して彼を高く評価していた。次に、『人間喜劇』の作品にドラクロワが与えた影響を見ていくことにしよう。

³⁰ Pierre Laubriet, *op.cit.*, pp.90-91.

³¹ アンリエット・ベシは、ドラクロワがバルザックに宛てた手紙での『ルイ・ランベール』に対する感想の中に、バルザックとドラクロワに共通する考え——「作品は『魂と魂の間に投げかけられた橋』であるべきである」——を見出している (Hnriette Bessis, « Lettre de Delacroix à Balzac », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours/farrago, 1999, p.254)。

³² ドラクロワが覚書で引用した作品は、引用順に挙げると次のようになる。①『捨てられた女』②『名うてのゴディサール』③『村の司祭』④『谷間の百合』⑤『結婚契約』⑥『ゴリオ爺さん』⑦『イヴの娘』⑧『ユルシュール・ミルエ』⑨『県のミュージズ』⑩『人生の門出』⑪『偽りの愛人』⑫『フェラギュス』⑬『金色の眼の娘』

³³ バイロンに関しては、ドラクロワは彼の作品だけではなく、彼の『回想録』から抜粋した文章をノート (Cahier Byron, 1844, dans *Journal*, t. 2, pp.1613-1627) に記すほどであった。また、バイロンの詩劇『サロダナパロス』から着想を得てドラクロワが描いたのが『サロダナパロスの死』であった。シャトーブリアンに関しても、『ルネ』など彼の代表作からの抜粋だけではなく、『墓の彼方からの回想』からの長文の抜粋が1860年1月から2月にかけて『日記』の中に見出せる (*Journal*, t.2, pp.1299-1311)。

2. 『人間喜劇』の1830年代の作品とドラクロワ

『人間喜劇』で初めて画家が登場するのは、『毬打つ猫の店』（1830）である。物語の冒頭では、ラシャ商人ギヨームの娘オーギュスティヌに惚れ込んだ画家のソメルヴィユの眼を通して、彼女のポルトレ（人物描写）が描かれ、彼女はラファエロの聖母像に喩えられている³⁴。しかし、オーギュスティヌをモデルにしてソメルヴィユが描いた肖像画は、新古典主義の画家アンヌ＝ルイ・ジロデの聖母像からバルザックが着想を得たものだ³⁵。ソメルヴィユはオーギュスティヌの中に、彼が探し求めていた「慎み深く、物思いに耽った処女」（I,53）を見出したが、ジロデの聖母像はそれを具現していた。

ローズ・フォルタシエは、ダンディな画家ソメルヴィユは、ドラクロワを想起させると指摘しているが³⁶、ソメルヴィユはむしろ、ジロデとの共通点が多く見出せる。彼はジロデと同じくローマ賞を取ってイタリアで絵の修行をした画家とされており、性格においても両者の類似点が見出せる³⁷。ソメルヴィユ（Sommervieux）という名前自体が、ジロデの《ピュグマリオンとガラティア》の注文主であったイタリア人の豪商ソンマリーヴァ（Sommariva）の名前を彷彿とさせる³⁸。さらに、物語の最後の場面は、ジロデと女優のランジュ嬢との間で起こったスキャンダラスな事件が下敷きになっている³⁹。しかも、作中にソメルヴィユの友人としてジロデ自身が登場さえしている。このようにバルザックは、ジロデの作品や個人的なエピソードを巧みに取り込んで、『毬打つ猫の店』を創作している。

実際、バルザックは20歳の頃からすでにジロデに関心を持ち、妹のロールに宛てた手紙の中でジロデに言及している⁴⁰。彼が匿名で書いた初期小説『アルデンヌの助任司祭』（1822）の中でも、女主人公はジロデのオシアン絵の女性に喩えられ⁴¹、『人間喜劇』で

³⁴ 「その顔 [=オーギュスティヌ] の無邪気さも、その眼の静謐さも、ラファエロの崇高な作品があらかじめ不朽の姿として描いているもので、ぎこちない表情はみじんも見えなかった。それは、あの誰もがよく知る聖処女像と同じ優美さ、同じ穏やかさだった」（I, 43）。

³⁵ Anne-Marie Meininger, Introduction à l'édition Pléiade de *La Maison du chat-qui-pelote*, t. I, p.35.

³⁶ Rose Fortassier, la Note 1 de la page 1039 de *La Fille aux yeux d'or*, t.V, p.1530.

³⁷ ジロデと親しかった彫刻家のテオフィル・ブラは、ジロデに関して「激情的 (fougueux) で風変わり、移り気で鷹揚、寛大で情熱的、時には錯乱にも似た熱狂状態で仕事をする」(cf. Sylvain Bellenger, *Girodet 1767-1824*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2005, p.26) と証言している。ソメルヴィユも「激情的な性格 (caractère fougueux)」（I, 58）の持ち主で、8ヶ月間アトリエにこもって熱狂的な状態でオーギュスティヌの肖像画を描いた。

³⁸ Cf. Alexandra K. Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush, Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave, 2001, p.162.

³⁹ 詳細は村田京子「バルザックとジロデ」、『日仏美術学会会報』第29号、2010年、p.8を参照のこと。

⁴⁰ Balzac, *Correspondance*, t. I, p.20.

⁴¹ Balzac, *Le Vicaire des Ardennes*, dans *Premiers romans*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), t. 2, 1999, p.344.

はとりわけ初期の1830年頃に書かれた小説において、ジロデとの密接な関わりが見出せる。ジロデの絵の中でもバルザックが最も惹かれたのが、《エンデュミオンの眠り》で、1830年に出版された『サラジーヌ』と『ラ・ヴェンデッタ』において、ジロデの《エンデュミオン》が物語の展開に大きな役割を果たしている⁴²。しかし、ジロデの名が多く現れるのは1830年代初期の作品であり、それ以降はあまり言及されなくなる。

同時代の画家で、ジロデに代わってバルザックの作品に大きな影響を及ぼすようになったのが、ドラクロワである。1834年に出版された『金色の眼の娘』はまさに、ドラクロワが描くオリエントの空間をパリに出現させたかのように⁴³、「金色の眼の娘」ことパキタは、ドラクロワの《オウムと女（オダリスク）》（図4）から着想を得たと一般に考えられている。また、パキタが惨殺される最後の場面は、官能と暴力に満ちた世界が描かれた《サルダナパロスの死》（図5）を彷彿とさせる。既に見たように、1834年のサロンを訪れたバルザックが、ハンスカ夫人に宛てた手紙の中で《アルジェの女たち》を絶賛していたように、彼がまず惹かれたのは、ドラクロワのオリエントをテーマとする絵画であった。

バルザックの絵画小説『知られざる傑作』は1831年に『アルティスト』紙に掲載されて以来、版を重ねるごとに様々な加筆修正がなされた。とりわけ1837年版は、絵画に関する専門用語が大幅に加筆され、本格的に芸術をテーマとする小説になった。小説の中で、



図4：ドラクロワ《オウムと女（オダリスク）》（1827）



図5：ドラクロワ《サルダナパロスの死》（1827）

⁴² 『サラジーヌ』『ラ・ヴェンデッタ』におけるジロデとの関連の詳細については、村田京子、前掲論文を参照のこと。

⁴³ ローズ・フォルタシエは赤と緑の部屋に集う、美男のド・マルサーと美しいオダリスク、老婆の組み合わせの中に「ドラクロワ風の人物像」を認め、パキタの閨房に関しては、「モデルの後ろに貴重な布を張り巡らせる画家の細心の注意で、小説家[バルザック]は壁を布で覆い、クッションを積み重ね、絨毯を敷きつめている」と指摘している（Rose Fortassier, Introduction de *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p.784）。さらに、パキタの殺人の場面では、ドラクロワが描いたデズデモーナの主題と暴力が再現されているとしている（*Ibid.*）。

天才的な画家フレノフェールが語る絵画論は、ドラクロワの考えに類似しているが、ピエール・ローブリエが指摘しているように⁴⁴、ドラクロワが直接、バルザックに絵画に関する知識や考えを伝授したわけではないであろう。ローブリエによれば、ドラクロワと親しく、サロン評で終始一貫して彼を擁護したテオフィル・ゴーティエが、バルザックの情報源であった。確かに、ルネ・ギーズが『知られざる傑作』のプレイヤッド版の注で立証しているように、フレノフェールの言説は、ゴーティエの1837年のサロン評および、ディドロの美術論に負うところが大きい。例えば、フレノフェールはデッサンを否定し、肉づけを優先する発言をした後⁴⁵、自らの絵に関して次のように述べている。

近くから見ると、この作品は綿のように見え、正確さに欠けるように映る。しかし二歩下がると、全ては引き締まり、輪郭が明確になり浮き上がってくる。身体は回転し、形は起伏を帯び、空気が循環しているような感じがする⁴⁶。

この箇所は、ロココ時代の画家ジャン・シメオン・シャルダン (1699-1779) の《赤エイ》を取り上げた、ディドロの1763年のサロン評を連想させる。ディドロは、「画布に吹きかけた蒸気」または「画布に投げかけた軽い泡」⁴⁷ のように見えるシャルダンの絵について、次のように書いている。

近づいてみたまえ。すべてが混ざり合い、平たくなり、消滅してしまう。遠ざかってみたまえ。すべてが創造され、再生される⁴⁸。

上記のように、フレノフェールの言葉はディドロの言説をなぞっているように見える。二人の考えをまとめるならば、絵の中に描かれたものが明確に姿を現すか、形を成さないものとして認識されるかは、見る者と絵画との物理的な距離によって左右されることになる。ニコラ・ヴァラッツァの言葉を借りるならば、「物にあまりに近づきすぎると、それが認識できなくなる。それと距離を置くことによってはじめて、彼 [見る者] の眼に見えるようになる⁴⁹」。言い換えれば、物の本質を捉えるには、距離を置くことが必要であり、

⁴⁴ 「独立心を守ることに執着し、彼の貴重な時間を奪いかねない迷惑な人たちすべてを避けたがっているドラクロワの性格から考えて、詳細にわたって美学的考えを説明するのに要する長い会話を彼がバルザックにしたとは考えがたい」 (Pierre Laubriet, *op.cit.*, p.104)。

⁴⁵ フレノフェールは次のように語っている。「厳密に言えば、デッサンなど存在しない! [...] 線というのはそれによって人間が物体にあたる光の効果の説明する手段なのだ。しかし、全てが充実している自然には線など存在しない。デッサンが成り立つのは [...] 肉付けすることによってであり、光の配分だけが身体にそれらしい見かけを与えるのだ!」 (Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p.55)。

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007, p.220.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Nicolas Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p.77.

それによって創造行為が可能となる。

実は、ドラクロワも同様の発言をしている。それは彼の《キオス島の虐殺》(図6)に関してで、ドラクロワが1824年のサロンにこの絵を出品した時、サロンの審査員でもあったジロデが、絵の中の仰向けになった瀕死の若い母親の悲痛な苦しみが真に迫って感じられると、彼を褒めた後、次のように続けている。「近づいてみると、もはや眼のデッサンを見つけられない。瞼をほとんど見分けることもできない。あなたはどのようにしてこの表情豊かな眼を仕上げなかったのですか?」⁵⁰ それに対するドラクロワの答えは、次のようなものであった。



図6：ドラクロワ《キオス島の虐殺》(1824)

なぜなら、眼を仕上げたならば、あなたの心を打ったこの表現 (expression) が失われてしまうのではないかと恐れるからです。[...] 欠陥に気づくために近づかねばならないのならば、どうか離れたところに留まって頂きたい⁵¹。

このように、ドラクロワは正確なデッサンよりも、生の躍動をそのまま捉えた即興的な表現を優先している。実際、彼は『両世界評論』誌に掲載した「美についての問い」というタイトルの記事で、「表現」に長けていると彼が評価するルーベンス、およびティントレットの^{タッチ}絵画の筆触の幾つかは、「その勢いによって、入念に描かれた作品では必ずしも到達し得ない生き生きとした表情 (animation) と生命力 (vigueur) を画面にもたらしている⁵²」と述べている。また、彼と同じく「未熟な下絵 (esquisses hâtives)⁵³」しか生み出さないと非難されたイギリス人の肖像画家トーマス・ローレンスを擁護する記事の中で、ドラクロワは次のように書いている。

彼の描く人物たちは実際に生きている。今にも歩き、動きそうだ。彼は顔の表情から憂鬱さや陽気さの最も繊細な陰影を掴み取っている。しかもそれはまだ、彼の才能の一部でしかない。極めて精彩に富む効果のおかげで、すでに生気に満ちたこれらの顔に素晴らしい奥行き (relief) が加えられている⁵⁴。

ドラクロワのこうした言葉は、フレノフェールの言葉に重なる。フレノフェールは、自

⁵⁰ Cité par Maurice Sérullaz, *Delacroix*, Paris, Fayard, 1989, p.95.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Delacroix, « Questions sur le beau », dans *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988, p.27.

⁵³ Marie-Christine Natta, *op.cit.*, p.341.

⁵⁴ Delacroix, « Portrait de Pie VII de Thomas Lawrence », dans *Écrits sur l'art*, p.273.

らの絵の女性「カトリーヌ・レスコー」について、「肉がぴくぴく動き、今にも立ち上がろうとしている⁵⁵」と語り、さらに彼の究極の目的は「平たい画布に自然の奥行き (relief) や丸みを表す⁵⁶」ことであった。「芸術の使命は自然を模倣するのではなく、自然を表現することだ⁵⁷」というフレノフェールの考えも、ドラクロワの考えと合致する。

興味深いことに、『人間喜劇』の中でドラクロワの名が直接現れる作品はすべて、1840年以降のものである。それゆえ、繰り返して言えば、1837年の段階ではフレノフェールが展開する絵画論は、ゴーティエからの受け売りが大きかったであろう。しかし、逆に言えば、バルザックはゴーティエやディドロの絵画論を通して、ドラクロワをより深く理解するようになったのではないだろうか。

ドラクロワはジョルジュ・サンドとは、1834年に彼女の肖像画を描いて以来、友人であった。とりわけ、サンドが1838年にショパンと恋人関係になってからは、ショパンの音楽をこよなく愛するドラクロワは、二人のもとをしばしば訪れ、二人の肖像画も描いている⁵⁸。サンドはドラクロワを「現代、そして過去に関しても第一級の画家⁵⁹」として高く評価し、彼女が「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⁶⁰」。さらに、1840年にはサンドの息子モーリスがドラクロワの弟子になっている。周知のように、バルザックはサンドと親しい間柄で、彼女のもとをしばしば訪れていた。したがって、バルザックはそこでドラクロワに出会う機会、または彼についてサンドから話を聞く機会があったと推測できる⁶¹。

このように、サンドを通してドラクロワはバルザックにとって、より身近な存在となり、それが1840年以降の作品に、彼の名が度々現れるようになった理由であろう。とりわけ、1840年前後に『人間喜劇』に初めて登場する画家ジョゼフ・ブリドーには、ドラクロワの影響が感じられる。次に、ドラクロワがジョゼフ・ブリドーの人物像にどのような影響を与えたのか、見ていきたい。

⁵⁵ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p.69.

⁵⁶ *Ibid.*, p.54.

⁵⁷ *Ibid.*, p.48.

⁵⁸ ドラクロワとサンドとの関係については、André Joubin, « L'amitié de George Sand et d'Eugène Delacroix », in *Revue des deux mondes*, 15 juin, 1934 および Marie-Christine Natta, *op.cit.*, pp.402-410 を参照のこと。

⁵⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. II, 1972, p.250.

⁶⁰ Sophie Martin-Dehay, *George Sand et la peinture*, Mayenne, Royer, 2006, p.196.

⁶¹ 1841年3月15日付けのハンスカ夫人への手紙の中で、バルザックはパリのピガール通りのサンドの家を訪れたことを報告し、サンドのサロンにはドラクロワの絵が掛っていると述べている (*Lettres à Madame Hanska*, t. I, p.527)。さらに、「サンドは、昨年はパリから一度も出なかつた」 (*Ibid.*) と語っているように、サンドは、1840年はほとんどパリに在住していたので、バルザックはしばしば彼女の家を訪れていたと考えられる。

3. ジョゼフ・ブリドーとドラクロワ

ジョゼフ・ブリドーが『人間喜劇』に初めて登場するのは、1839年6月にスヴラン社から出版した『幻滅』第2部の『パリにおける田舎の偉人』においてである。ブリドーは、主人公のリュシアンが知り合った作家のダニエル・ダルテスを中心とするセナークルの一員であった。セナークルに属する若者全員がその額に「特別な天才の刻印」(V, 315)を帯びていたとされる。芸術を代表するのがジョゼフ・ブリドーで、彼は「若手の流派の中で最も優れた画家の一人」(V, 316)と呼ばれている。それはロマン派の旗手とみなされたドラクロワを彷彿とさせ、ブリドーの「感受性の強すぎる性格」(*Ibid.*)もドラクロワに当てはまる。ロラン・ショレは、ブリドーの持つホフマン風の気紛れや空想、スターンのような才気はドラクロワには認められないと指摘している⁶²。しかし一方で、ドラクロワは社交界の寵児として「才気と天分、情熱で煌めいていた⁶³」という、テオフィル・ゴーティエの証言もある。ただ、「恋愛が彼を滅ぼす」(V, 316)というブリドーに関するくだりは、ドラクロワには当てはまらない。それゆえ、この時点では、ジョゼフ・ブリドーとドラクロワの接点はまた曖昧であると言える。

しかしながら、1839年12月に出版された『ピエール・グラスール』に登場するブリドーは、ドラクロワの実像により近くなっている。ドラクロワの革新的な絵が毀誉褒貶的となったように、ブリドーは「栄光と不幸を運命づけられた奇抜な才能の持ち主の一人」(VI, 1098)と形容されている。彼は1829年のサロンの時点で、美術界における急進的な運動の先頭に立っていたが、ドラクロワも同様である。物語の冒頭で言及される彼の《キオス島の虐殺》は1824年にサロンに出品され、さらに1827年の《サルダナパロスの死》は大きなスキャンダルを巻き起こした。しかも、作中で凡庸な画家ピエール・グラスールが、巨匠の模倣に過ぎない絵によって、シャルル10世から勲章を与えられたのに対し、「偉大な画家ジョゼフ・ブリドーは、叙勲されることはなかった」(VI, 1100)。ドラクロワも、彼がレジョン・ドヌール勲章を受けるには、1831年の《民衆を率いる自由の女神》まで待たねばならなかった。その上、美術アカデミー会員に関しては、彼は1837年に会員に立候補するものの落選し、以後、1856年に当選するまで6回、挫折を重ねることになる。

物語の中で、グラスールが成り上がりのブルジョワ、ヴェルヴェルの娘の肖像画を描いている最中に、ブリドーが訪ねてくる場面がある。彼は、娘の頬をピンク色に描いたグラスールの絵を「香水商の看板にうってつけ」(VI, 1107)だと批判し、次のように忠告している。

⁶² Roland Chollet, note 1 de la page 316 d'*Illusions perdues*, t. V, p.1244.

⁶³ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques. Étude sur la Poésie française 1830-1868*, Œuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2007. p.176.

「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。それが大罪だとでもいうのか？ 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。
(*Ibid.*)

このように、ブリドーは肖像画の頬に「褐色の小さなしみ」をつけるよう促している。ドラクロワも、先に触れた「美についての問い」の中で、アングルをはじめとする新古典主義を批判している。

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全て追放してきた。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、美は彼らにとって一つの料理法によってのみ存在する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させた。〔…〕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きを避けること、それが彼らの原理の要約であり、それによって、美を手中にしたように思っているのだ！⁶⁴

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、プッサンなど）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⁶⁵」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ている。彼にとって「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⁶⁶。「私はこれまで人間、その心、魂、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⁶⁷」というドラクロワ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、ジョゼフ・ブリドーはドラクロワに重なる。

1840年9月にバルザックは、『ラ・ラブイューズ』の第1部『二人の兄弟』の原稿を『プレス』紙に渡している（『プレス』紙は1841年2月末から連載小説として掲載）。そこで描かれるジョゼフの身体的特徴は、ドラクロワにほぼ当てはまる。ブリドーは「豊かな黒髪」（IV, 288）に「小柄でやせていて病弱、野性的な顔つき」（IV, 297）をしていた。ドラクロワも「オ

⁶⁴ Delacroix, « Questions sur le beau », pp.20-21.

⁶⁵ 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。

⁶⁶ Delacroix, « Questions sur le beau », p.20.

⁶⁷ Cité par Jean Pueyo, « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986, p.23.

リーヴ色がかった蒼白い顔」に「豊かな黒髪」、「野獣のような褐色の眼」の持ち主で、さらに「荒々しく奇妙でエキゾチックな、やや不気味な美しさを湛えた顔つき」をしていた⁶⁸。ブリドーも、その「憔悴した、病的で個性の強い顔は、まさに人が強盗 (brigand) について思い浮かべる人相そのもの」(IV, 425) で、イスーダンの町の人々からは、人殺しに間違えられるほどであった⁶⁹。その上、彼はドラクロワと同様に、画家のアントワーヌ＝ジャン・グロ (1771-1835) の庇護を受け、彩色画家の道を進んでいた。ジョゼフは、次のように描写されている。

彼はすでに、色彩にかけてはグロにひけをとらぬ技量を持ち、もはや師匠に会うのは意見を聞きに行く時のみに限られていた。彼は当時、古典主義者を真っ向から激しく攻撃し、ギリシア的因習や、芸術を閉じ込めている境界を打ち破ろうと考えていた。その芸術は、自然があるがままに、その創造性と気紛れを存分に発揮できるようなものであった。ジョゼフは戦いの準備に余念がなく、その戦いは1823年にサロンに登場してから、ひと時もやむことはなかった。(IV, 301)

ドラクロワもほぼ同じ時期に、《地獄のダンテとウェルギリウス》(図7) をサロンに初めて出品し、新古典主義の批評家エティエンヌ＝ジャン・ドレクリューズからは「まさになぐり書き (une vraie tartouillade)」と激しく非難され、一方、ロマン派を擁護するアドルフ・ティエールからは「ミケランジェロの大胆さとルーベンスの豊穡さ」を持つと絶賛された⁷⁰。また、ジョゼフは1827年のサロンで、グロとジェラールに支持されて勲章をもらっても、ブルジョワの好みに合わないために絵の注文がほとんど来なかったが、ドラクロワも1827年のサロンに《サルダナパロスの死》を出品した後、「5年以上もの間、絵の購入も注文もなかった⁷¹」。ジョゼフが1839年の段階で「素晴らしい絵画を描き、芸術家たちに大きな貢献をしたにも関わらず、いまだに



図7：ドラクロワ《地獄のダンテとウェルギリウス》(1822)

⁶⁸ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.176.

⁶⁹ 実際、フロールがブリドーを、マクサンス襲撃事件の犯人と名指しし、群衆に彼を捕えるよう扇動した時、次のように言っている。「あの強盗野郎、だって、あいつの顔を見れば、誰だって間違いなくそう思うに決まっている」(IV, 457)。

⁷⁰ ドラクロワの絵に関するドレクリューズとティエールの批評については、Marie-Christine Natta, *op.cit.*, pp.164-168 を参照。

⁷¹ Cité par Marie-Christine Natta, *op.cit.*, p.238.

美術アカデミーのメンバーではない」(IV, 540) というくだりも、ドラクロワに当てはまる。

家族関係に関しても、ドラクロワとブリドーの共通点が見出せる。ジョゼフ・ブリドーの父親は、ナポレオンを狂信的なまでに崇拜し、彼に献身的に仕えた内務省の局長で、ジョゼフが9歳の時に過労死する。ドラクロワの父親シャルルも、総裁政府時代に外務大臣、ナポレオン時代にはマルセイユやボルドーの知事を務めた政府高官で、ウージェーヌが7歳の時に亡くなっている。父親の死後、残された家族が金銭的に困窮したのも同じである。また、ジョゼフの母親アガトが父親のルージェ医師に実の娘ではないと疑われたように、ウージェーヌも著名な外交官タレーランの息子ではないかと長らく考えられてきた。さらに、ルージェ医師の遺産をめぐる、アガトの兄ジャン=ジャックとアガトが争うことになるが、ドラクロワの場合も、母の死後、兄と姉の間で遺産相続に関して裁判沙汰になっている。

ウージェーヌの兄シャルル=アンリに関しては、アンドレ・ジューバンによれば、ナポレオン軍の兵士として華々しい成功を収めた後、半俸士官 (*demi-solde*) となり、トゥール近くのルルーに引退して「宿屋の娘 (*une fille d'auberge*)⁷²」と身分差結婚をしたとされる。その経歴は、ジョゼフの兄フィリップと重なり、ジューバンはフィリップのモデルだとみなしている。ただ、シャルル・ドラクロワの人物像について、ジューバンの説に異論を唱える研究者もいて⁷³、バルザックがドラクロワの兄を実際にモデルにしてフィリップの人物像を造形したかは、定かではない。また、ピエール・シトロンは、ジョゼフ・ブリドーのモデルとして、ドラクロワより3歳年上で、彼と同じくピエール=ナルシス・ゲラン (1774-1833) のアトリエに入った画家アリ・シェフェール (1795-1858) の名を挙げている⁷⁴。確かに、バルザックは「多くのモデルを寄せ集めて、出来事や人物をある場所から別の場所に移す⁷⁵」習わしであったので、ジョゼフ・ブリドーに関して、一人のモデルに限定することはできないであろう。

しかしながら、決定稿では、小説の冒頭にシャルル・ノディエへの献辞が掲げられているが、それ以前にはバルザックはドラクロワへの献辞を考えていたことから⁷⁶、この小説とドラクロワとの関わりは間違いなく深い。また、バルザックが小説の中で、ジョゼフ・ブリドーを一貫して「偉大な画家 (*grand artiste*)」と呼んでいることも、作者のドラクロワに対するオマージュが感じられる。しかも、ブリドーの言動自体にドラクロワの思想が

⁷² André Joubin, « Lettres inédites d'Eugène Delacroix à sa sœur Henriette 1819-1822 », in *Revue des deux mondes*, 15 avril 1937, p. 816. フィリップがジャン=ジャックの死後、結婚したフロールも、彼女の美しさは「素晴らしい宿屋の娘 (*une superbe fille d'auberge*) の美しさ」(IV, 403) に喩えられていた。

⁷³ Cf. Jean-Luc Stéphant, « Chili ou le frère "oublié" d'Eugène Delacroix. Documents inédits », in *Bulletin de La Société de l'histoire de l'art français*, 1990.

⁷⁴ Pierre Citron, Introduction à l'édition Garnier Frères de *La Rabouilleuse*, Paris, 1966, pp. X-XIII.

⁷⁵ *Ibid.*, p. L.

⁷⁶ Cf. « Projet de dédicace inédite », dans *La Rabouilleuse*, Garnier Frères, pp.419-420.

垣間見える。例えば、母親のアガトがフィリップに何度裏切られても、弟のジョゼフよりも彼を偏愛する姿を見て、ジョゼフは苛立ちを見せることもなく、彼女を抱きしめて次のように言っている。「ああ母さん！ あなたはラファエロが画家であったように、どこまでも母さんなのです！ 永遠に愚かな母親であり続けるのでしょうかね！」(IV, 357)。ジョゼフはなぜ、「愚かな母親」をラファエロに喩えているのだろうか。ドラクロワは、1830年に『両世界評論』誌に掲載したラファエロに関する記事において、次のように書いている。

ミケランジェロが、ラファエロの全ては刻苦勉強のおかげだと言ったのは、恐らく嫉妬によるものであろう。彼[ラファエロ]においては逆に、全てに安易さの印が刻まれている。彼は制作するのに一瞬たりとも決して熟考したことがないように見える。彼の制作手段自体、いかなる計算にも従っていないようだ。手は本能によってであるかのように、選択が不可能なほど多くの非凡な考えに忠実に従ってきた⁷⁷。

このようにドラクロワによれば、ラファエロは「本能的な」画家であった。それと同様に、フィリップへのアガトの母性愛は「本能的な」もので、理屈や理性の入る余地はないとジョゼフは達観していたと言えよう。さらに、彼のセリフの中にラファエロの名が唐突に現れるのは、彼が描いたアガトの肖像画がラファエロの聖母像に似ているためであろう⁷⁸。ドラクロワも、彼が画家として初めての注文を受けて描いたのが《収穫の聖母》(図8)で、そのモデルは「彼が模写したばかりのラファエロの《美しき女庭師》(図9)⁷⁹」であった。また、ジョゼフが放蕩者の兄フィリップについて、「彼はオペラ座の踊り子とサルダナパロスのような生活を送っている」(IV, 329)と述べている箇所も、ドラクロワの《サルダナパロスの死》が作者の念頭にあった



図8：ドラクロワ《収穫の聖母》(1819)



図9：ラファエロ《美しき女庭師》(1507)

⁷⁷ Delacroix, « Raphaël », dans *Écrits sur l'art*, p.87.

⁷⁸ ジョゼフの描いたアガトの肖像画について、次のようなくだりがある。「[肖像画の] この清らかな顔、慎ましい口、ほっそりした鼻、可愛らしい耳、眼にかかる長い睫毛、限りない優しさを湛えた藍色の眼、さらに穏やかな顔の表情を見て、一人ならずの画家が、今や偉大な画家となったジョゼフにこう尋ねるのだった。『これはラファエロの描いた頭部の模写ですか？』」(IV, 277)。

⁷⁹ Marie-Christine Natta, *op.cit.*, p.110.

と考えられる⁸⁰。

ドラクロワとジョゼフとの類似点はそれだけに留まらない。ジョゼフはフィリップの墮落した本性をいち早く見抜いているが、それは「芸術家の良識 (bon sens d'artiste)」（IV, 327）のおかげであった。バルザックは次のように説明している。

このような鋭い洞察力が画家に欠けていることはめったにない。アトリエの静けさのなかで一日中、仕事に没頭して自由な考えにある程度身を任せていると、多少女性に似てくるようになる。彼らの精神は人生の小さな事柄の周りを巡り、その隠された意味を見抜くことができる。(Ibid.)

こうした「鋭い洞察力」は、現実空間から離れて「画家の眼」で観察することによって獲得できる。ジョゼフに特徴的なのは、どんなにおぞましい現実でも「画家の眼」というフィルターを通して認識されていることだ。例えば、彼が「ラ・ラブイユーズ」と渾名されるフロールを見た時、彼女を財産の篡奪者としてみなすのではなく、「画家の眼」でその美しさを評価している。彼は次のように言っている。

描くのにうってつけの体つきだ！ 何と素晴らしい肉の色！ ああ！ あの美しい色合い、何と均整の取れた体つき、何という丸み、肩つきなんだ！ […] まさにティツィアーノのヴィーナスの名だたるモデルのようだ。(IV, 435)

彼に敵対するマクサンス・ジレに対しても、同様である⁸¹。その上、猛り狂う民衆に取り囲まれた時、ジョゼフは身の危険を感じて恐怖に陥るどころか、「1793年の民衆蜂起を描こうと考えて、その参考に皆の顔をじっくり見る」（IV, 465）余裕があった。自分の方に迫りくる「苛立った下層民」（IV, 464）でさえ、彼にとっては絵画の題材でしかなく、彼は画家として「民衆」の本質を捉えようとしている。このように、現実と距離を置いて観察し、物事の本質に迫ろうとするジョゼフの態度は、先に見たように、ドラクロワの創作手法と通底している。また、「民衆」に関しては、後の作品『農民』（1844）で、「民衆のイメージ」を体現する農民の娘カトリーヌが、ドラクロワの描く逞しい「自由の女神」像（図10）に喩えられているように⁸²、ドラクロワの絵画がバルザックの「民衆」像の

⁸⁰ その他にも、「悠々騎士団」のメンバーたちが集まる居酒屋「ラ・コニェット亭」の窓枠に貼られた張り紙全体の色調が「ドラクロワを卒倒させかねない色合い」（IV, 377）と表現され、ドラクロワへの言及が見られる。

⁸¹ マクサンス・ジレ（マックス）を叔父に紹介されたジョゼフは、「マックスが貴族の父から受け継いだ生き生きとした顔、力に溢れた様子、灰色の才気走った眼を画家として称賛して」（IV, 440）いる。

⁸² 「カトリーヌは背が高くで逞しく、彫刻家や画家たちが […] 自由の女神のモデルとしたような娘たちにあらゆる点で似ていて、女神と同じような豊かな胸、筋肉質な足、頑丈であると同時にしなやかな体つき、 […] 男のような額に赤い口、残忍なほどの微笑みで反り返った唇——ウージェーヌ・ドラクロワやダヴィッド・ダンジェが二人ともそれらを見事に捉え、表現したが——によって、アヴォンヌの谷の若者たちを魅了していた。民衆のイメージを体現する黒髪の熱情的なカトリーヌは、明るい黄色の眼から幾つもの民衆蜂起を吐きだしていた」（IX, 207）。

元型の一つとなっていた⁸³。

ところで、1841年に『ラ・ラブイユーズ』第1部『二人の兄弟』がプレス紙に新聞小説として連載された後、第2部の『地方における独身男の所帯』が同紙に掲載されるのは、1843年になってからである。その間の1842年に出版されたのが、『人生の門出』である。この小説にもジョゼフ・ブリドーが登場するが、その身体的特徴が『ラ・ラブイユーズ』よりもさらに詳細に描写され⁸⁴、ドラクロワに酷似している。それだけではない。乗合馬車の中でブリドーが語ったヴェネチア旅行のエピソードの中に、美貌のギリシア人女性ゼナが登場する。ギリシアの民族衣装を纏ったゼナは、「切れ長の眼」「筆のような睫毛」「卵形の顔」(I, 791)といった特徴によって、ドラクロワの《ミソロンギの廃墟に立つ瀕死のギリシア》(図11)の女性像を彷彿とさせる。しかもその手は「ダヴィッド派の絵に見られる手のようなバター色ではない」(*Ibid.*)と、ブリドーの助手ミスティグリが強調しているように、新古典主義とは一線を画す彼らの姿が浮き彫りになっている。物語のエピローグとして16年後、1838年の時点でのジョゼフが登場するが、その「あまりに有名な



図10: ドラクロワ《民衆を率いる自由の女神》(1831)



図11: ドラクロワ《ミソロンギの廃墟に立つ瀕死のギリシア》(1826)

⁸³ 『従兄ポンス』では、「ルーベンスのモデル」に喩えられるシボ夫人の「男っぽい美しさ (*beauté virile*)」が描写された後、語り手は次のように続けている。「もしドラクロワが、箒に寄りかかって誇らしげに構えているシボ夫人を見たならば、彼女をモデルにしてペローネ [戦いの女神] を描いたことだろう！」(VII, 521)。ここでも作者は、「民衆の女」=シボ夫人をドラクロワの「自由の女神」像と重ね合わせていることがわかる。

⁸⁴ ジョゼフ・ブリドーは、次のように描写されている。「この旅人は痩せて蒼白い顔の青年で、途方もなく乱れた状態の、極端なまでに豊かな黒髪を持ち主であった。しかしその豊かな髪の毛は、広い額が早熟な知性を示す大きな頭には必要不可欠のように見えた。醜いと言うにはあまりにも独創的で、苦悩の色濃い顔は落ち窪んでいた。あたかも、この奇妙な青年が慢性的な病気か、恐ろしい慢性病とも言える貧困によって課せられた窮乏生活に苦しんでいるかのようであった」(I, 769)。



図 12: レオン・リーズネール、ドラクロワの肖像写真(1842)

憔悴した顔」や「非常に凝った身なり」(I, 882)は、本作の執筆当時のドラクロワ(図 12)を指し示す、作者の読者への目配せのようにも思える。

以上のように、ジョゼフ・ブリドーはドラクロワの身体的特徴や伝記的要素、さらには彼の絵画や絵画論を色濃く反映していた。『ラ・ラブイユーズ』の執筆時期はちょうど、『人間喜劇』全集が出版される時期に重なり、バルザックは『人間喜劇』の作品全体を見直す作業を行っていた。それによって、「偉大な画家」ブリドーは『人間喜劇』を代表する画家となり、ピアンションが医学界を代表する医者として『人間喜劇』に遍在しているように、ブリドーの名も他の作品に付け加えられるようになる。1832年初版の『財布』には、1842年のフルヌ版で主人公の画家シネールの友人として、ブリドーの名が現れている。『続女性研究』でもフルヌ・コリジェ版で、サロンに集うエリートの一人として、エミール・ブロンデからブリドーに名前が入れ換わっている。

一方、ドラクロワに関しては、1843年のフルヌ版で『金色の眼の娘』の冒頭にドラクロワへの献辞がつけ加わっている。さらに、『ユルシュール・ミルエ』では、興味深い書き換えが行われている。というのも、女主人公の迫害者となるグピルの「残忍な笑い」は、「ウージェーヌ・ドラクロワがゲーテのメフィストフェレスに与えた悪魔的な表情⁸⁵」に喩えられていたのが、1843年以降のフルヌ・コリジェ版で、「ウージェーヌ・ドラクロワ」から「ジョゼフ・ブリドー」に入れ換わっているのだ。ドラクロワは、1828年にゲーテの『ファウスト』の様々な場面を描いた17枚のリトグラフ・シリーズを出版していて、作者のゲーテも彼のイラストを見て、「ドラクロワ氏は私自身のファウスト観を凌いでいる」とその独創性を高く評価するほどであった⁸⁶。その中でも《メフィストフェレス》(図 13)は最も有名な作品である。したがって、読者は「ゲーテのメフィストフェレス」と言えば、



図 13: ドラクロワのリトグラフ《メフィストフェレス》(1828)

⁸⁵ Variante b de la page 941 d'*Ursule Mirouët*, t. III, p.1631.

⁸⁶ Cf. Amar Arrada, « Les illustrations du *Faust* », in *Delacroix. De l'idée à l'expression (1798-1863)*, Madrid, Obra Social "la Caixa", 2011, p.172.

ドラクロワのリトグラフを思い浮かべるのが当然で、「ドラクロワ」から「ブリドー」に名前が入れ換わることで、読者の頭には両者が一体化するようになる。すでに見たように、1843年1月22日付けのハンスカ夫人宛ての手紙で、バルザックがドラクロワの眼を通して「真の画家」を見定めていたように、彼も最後には、「偉大な画家」ジョゼフ・ブリドーをドラクロワと同一視するようになったと言えよう。

このように、ドラクロワがバルザックに自らの絵画について、または絵画に関する考えを直接伝授したことがなかったとしても、彼の生きざまや彼の絵画、およびその絵画論が『人間喜劇』に果たした役割は大きいと結論できる。

【参考文献】

- Adhémar (J.) : « Balzac et la peinture », in *Revue des sciences humaines*, N° 70, 1953.
- Balzac (Honoré de) : 『人間喜劇』の作品は、『知られざる傑作』を除いて Pléiade (Gallimard) 版 (1976-1981), 12 vol からのものである。
- : *Correspondance I (1809-1835)*, édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon, Paris, Pléiade (Gallimard), 2006.
- : *Une conversation entre onze heures et minuit*, dans *Contes Bruns*, Marseille, Laffitte Reprints, 1979.
- : *Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), t.2, 1990.
- : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier Flammarion, 1981.
- : *Le Vicair des Ardennes*, dans *Premiers romans*, Paris, Bouquins, t.2.
- Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours/farrago, 1999.
- Baudelaire (Charles) : *Critique d'art*, Paris, Pléiade, t. II, 1976.
- Bellenger (Sylvain) : *Girodet 1767-1824*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2005.
- Bonard (Olivier) : *La peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturale de La maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969.
- Bouteron (Marcel) : *Les Cahiers balzaciens*, t. I-IV, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- Citron (Pierre) : Introduction à l'édition Garnier Frères de *La Rabouilleuse*, Paris, 1966.
- Delacroix (Eugène) : *Correspondance générale*, t.2, Paris, Plon, 1936.
- : *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988.
- : *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, 2 vol, Paris, José Corti, 2009.
- Delacroix. De l'idée à l'expression (1798-1863)*, Madrid, Obra Social "la Caixa", 2011.
- Diderot (Denis) : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007.
- Dumas (Alexandre) : *Delacroix*, Paris, Mercure de France, 1996.
- Eigeldinger (Marc) : Introduction au *Chef-d'œuvre inconnu* et à *Gambara*, à l'édition Garnier Flammarion, 1981.

- Eugène Delacroix. *Écrivain, témoin de son temps. Écrits choisis*, Paris, Flammarion, 2014.
- Fortassier (Rose) : Introduction et les notes de *La Fille aux yeux d'or*, Pléiade, t.V.
- Gautier (Théophile) : *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques. Étude sur la Poésie française 1830-1868*, Œuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2007.
- Goetz (Adrien) : « Frenhofer et les maîtres d'autrefois », in *L'Année balzacienne 1994*.
- Guise (René) : Introduction à l'édition Pléiade de *La Rabouilleuse*, t.IV.
- Joubin (André) : « Études sur Eugène Delacroix I. Une lettre inédite de Delacroix à Balzac », in *Gazette des Beaux-arts*, février 1927.
- : « L'amitié de George Sand et d'Eugène Delacroix », in *Revue des deux mondes*, 15 juin, 1934.
- : « Lettres inédites d'Eugène Delacroix à sa sœur Henriette 1819-1822 », in *Revue des deux mondes*, 15 avril 1937.
- Laubriet (Pierre) : *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961.
- Le courrier balzacien*, N^{elle} Série, N° 29, 4^e trimestre 1987.
- Martin-Dehaye (Sophie) : *George Sand et la peinture*, Mayenne, Royer, 2006.
- Meininger (Anne-Marie) : Introduction à l'édition Pléiade de *La Maison du chat-qui-pelote*, t. I.
- Natta (Marie-Christine) : *Eugène Delacroix*, Paris, Tallandier, 2010.
- Pueyo (Jean) : « Les portraits de George Sand par Delacroix », in *Présence de George Sand*, N° 27, 1986.
- Sand (George) : *Impressions et souvenirs*, Paris, Des femmes, 2005.
- : *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Pléiade, t. II, 1972.
- Sérullaz (Arlette) et Doutriaux (Annick) : *Delacroix « une fête pour l'œil »*, Paris, Gallimard, 1998.
- Sérullaz (Maurice) : *Delacroix*, Paris, Fayard, 1989.
- Stéphane (Jean-Luc) : « Chili ou le frère "oublié" d'Eugène Delacroix. Documents inédits », in *Bulletin de La Société de l'histoire de l'art français*, 1990.
- Valazza (Nicolas) : *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Wettlaufer (Alexandra K.) : *Pen vs. Paintbrush, Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave, 2001.

鈴木杜幾子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の主席画家へ』、晶文社、東京、1991年。
 村田京子「バルザックとジロデ」、『日仏美術学会会報』第29号、2010年。

Résumé

Balzac et Delacroix

Kyoko Murata

Balzac estime beaucoup le peintre contemporain Eugène Delacroix, si bien qu'il cite souvent son nom et ses tableaux dans *La Comédie humaine*. Notre enjeu est donc d'examiner l'influence de Delacroix sur les romans de Balzac.

Nous allons traiter d'abord la relation entre Balzac et Delacroix de leur vivant. Il est à présumer que leur première rencontre remonte au cours de l'hiver 1829-1830. Dans un brouillon de lettre remerciant Balzac de son *Louis Lambert*, Delacroix exprime la sympathie profonde pour le héros éponyme. Cependant tandis que Balzac apprécie toujours Delacroix comme un grand peintre dans sa correspondance avec Madame Hanska, ce dernier estime mal l'écrivain dans son *Journal*, à cause de la description trop détaillée dans *La Comédie humaine*.

Ensuite, nous allons vérifier l'influence de Delacroix sur les romans balzaciens des années 1830. C'est *La Fille aux yeux d'or* (1834) qui aurait incarné l'espace oriental représenté par Delacroix dans ses tableaux tels que *La Femme au perroquet* et *La Mort de Sardanapale*. Et dans la version de 1837 du *Chef d'œuvre inconnu*, on peut trouver la ressemblance entre la théorie esthétique de Frenhofer, personnage-peintre du roman, et celle de Delacroix, mais comme l'indique Pierre Laubriet, « il est difficile de croire à une collaboration directe de Delacroix ». Au moment de la rédaction de cette version, ce seraient l'opinion de Théophile Gautier et la théorie de Diderot qui ont exercé une grande influence sur Balzac. Certes, mais par ce, Balzac aurait approfondi sa compréhension de Delacroix pour créer un personnage-peintre qu'est Joseph Bridau, dans ses romans ultérieurs.

Joseph Bridau fait son apparition d'abord dans la version de 1839 d'*Illusions perdues*, et puis, dans *Pierre Grassou* en 1839, dans *La Rabouilleuse* dont la première partie fut publiée en 1841, et la deuxième, en 1843 ; enfin, dans *Un début de la vie* en 1842. Surtout dans *La Rabouilleuse*, on peut découvrir la similitude de Joseph avec Delacroix, non seulement sur les plans physique et biographique, mais aussi sur le plan esthétique. Balzac y mentionne la perspicacité de l'artiste qui observe la chose à distance pour en deviner la vérité. Ce regard d'artiste correspond bien à celui de Delacroix. C'est ainsi que Delacroix sert de modèle à Joseph Bridau. Et si ce personnage se voit toujours appelé « grand artiste » par le narrateur, ce serait pour rendre hommage au génie de Delacroix, concluons-nous.