エミール・ゾラの『制作』における労働と都市
――新印象派の方へ――

彦江智弘

岩崎 浩先生へ

ゾラのテクストと同時代の都市ないし都市計画との関係を探求するにあたって、はたしてどのような経路がありうるのだろうか？　もちろんテクストに表象された都市の様態を分析することは欠かせない作業ではあるだろう。しかしこのような作業にしてもテクスト分析を都市のいかなる側面に定位するのかという問題と切り離せないはずだ。実際、それに応じて分析の方向性自体大きく変わってくるだろう。本論考はゾラの『制作 *L'Œuvre*』（1886）における都市の問題の標定に取り組むものである。その際に私たちが採用したいのが、労働というテーマである。芸術家たちの世界を舞台にするこの作品が労働を主題化しているという主張はいささか奇異に聞こえるかもしれない。だがこのテクストには象徴的な形で労働のテーマが刻み込まれているというのが本稿の起点である。だがなぜゾラにおける都市というテーマにアプローチするために労働に着目するのか？　確かに都市はそこに住まう多くの人間たちにとって労働の場であるが、それ以外にも住居や交通問題、娯楽やインフラ整備から治安維持などほとんど雑駁といえるほど多様な要素が交錯して織りなされており、ことほどさように労働に着目すべき理由ははたしてあるのだろうか。

私たちがゾラにおける都市や都市計画という主題を考えるにあたって労働に着目するとしたら、それはユートピア都市の建設を物語るという意味

で都市小説として無視しえないゾラのテクストが「労働」をタイトルとして掲げているからにほかならない[1]。『労働 *Travail*』は1901年に発表されているのだが、この時代は電気技術や化学技術のイノベーションを原動力とするいわゆる第二次産業革命が進展し、「1880年代から1930年代にかけて産業革命の第二の息吹がヨーロッパに拡がる時代になると、産業と都市との密接な結合はより自明なものとなる[2]」時期である。実際、この第二次産業革命に対応するフランスの第三共和政期には重工業が生産活動において無視しえない位置を占めるようになり、このような変化を見据えた都市のあり方が模索されるようになるだろう。その先駆者のひとりが1914年に『工業都市』を発表した建築家・都市計画家のトニー・ガルニエである。その構想が1900年前後に遡る『工業都市』は、重工業化時代に見合った架空の都市をモデル化した計画案であるが、大規模な工場生産を基盤とする都市像を整然としたゾーンニングによって示したことで知られている。実はガルニエの「工業都市」の中心に位置する集会議場のポルティコにはゾラの『労働』からの一節が刻み込まれているのだが、この特異な引用は労働と都市の結びつきが決して一文学者の独創にとどまらないことを端的に示しているように思われる[3]。

本論では先に述べたとおり、都市小説として『制作』を検討する。そしてこのテクストにおける労働についてとりわけハンナ・アーレントに依拠しながら分析を加えてみたい。都市を論じるにあたってこのような経路を取る私たちの目論見は『制作』において労働と都市と芸術からなる問題系のひとつの布置を浮かび上がらせることにある。そして最後に、『制作』の読解の発展可能性として二つの方向性——都市をめぐるゾラの小説作品の系譜と同時代の他の芸術傾向である新印象派との関連——を手短に検討したい。

1.〈クロードは仕事にはもどらない〉——労働の二重性

それではゾラの『労働』から遡って、労働というテーマからゾラの作品を見渡した際に他にどのようなテクストが問題となるのであろうか？　しかもたんに労働のみならずそこから都市というテーマを手繰り寄せること

の出来るテクストははたして存在するのだろうか？　もとよりゾラのテクストには労働が溢れかえっている。ゾラが限定された社会の領野のみに関心を寄せたわけではなく、とりわけ全20作からなるルーゴン＝マッカール叢書によってフランス社会全体を描き切ろうとしたことを考えると、これもごく当たり前の成り行きであろう。実際、主要登場人物を見渡しただけでも、炭坑夫（『ジェルミナール』）に商人（『ボヌール・デ・ダム百貨店』）、下層労働者（『居酒屋』）や娼婦（『ナナ』）、あるいは農民（『大地』）や銀行家（『金』）など、ゾラは実に多岐にわたって労働する人間とその労働環境を描き出してきた。

このようなゾラのテクスト群においてここで注目したいのが、1886年に発表された『制作』である。『制作』は知られるとおり、印象派をモデルに1860年代から1870年代にかけてのパリの芸術家界隈を描いた小説であり、理想を追求するあまり自己破滅に至る若い画家クロード・ランティエを主人公として持つ。しかしパリが主要な舞台となっている以上、都市はまだしも、労働という観点からこの作品を取り上げることにはもしかすると留保がつくのではなかろうか。なるほど画家も彼なりの労働を行なっているわけだが、彼のその労働を炭坑夫や銀行家のそれと同列に置くのには一定の違和感がつきまとう。むしろ画家の仕事は他の賃労働とは性質を異にするというべきではないか。

それでも労働という観点から『制作』に着目とすれば、まずは幾分多義性を含むこのタイトルによるということがある。実際、フランス語の« œuvre »は、「制作」だけでなく「作品」や「成果」あるいは「仕事」や「活動」など決してかけ離れているわけではないがニュアンスを異にする複数の意味を持っている。ゾラはこの« œuvre »を最終的なタイトルとして採用するまでに実に65ものタイトル候補を検討したという。それはタイトルについてのゾラの逡巡を表しているとされるが、候補のなかで最も頻出する語が« œuvre »であった[4]。ゾラはこの« œuvre »を含む「傑作Le chef-d'œuvre」や「生きている作品L'œuvre vivante」などのタイトル案も検討したようだが、最終的にはたんに« œuvre »という語がタイトルとして採用される運びとなった。このような選択は、やはりゾラが「仕事」を含むこの語の多義性を担保したかったからであると考えるべきではない

だろうか。

もちろん先にふれたように、« œuvre »には「仕事」以外の意味もある以上、この意味のみをやみくもに重視することは慎むべきかもしれない。また作品の内容からしても「作品」や「創造」という意味の方がまずは優先されると考えることが妥当であるはずだ。けれども『制作』の有名な末尾の一文は、それでも「仕事」あるいは「労働」がこのテクストを構成する重要な緯糸のひとつであることを象徴的に示唆しているように思われる。『制作』は次の一文によって締め括られる——« Allons travailler. »（「さあ、仕事にもどりましょう[5]」）。つまりタイトルにある「制作」「創造行為」としての« œuvre »は、作品の末尾において「労働」« travail »の刻印を象徴的に押されているのである。ここでは作品掉尾のこの一文を手がかりに、労働という観点から具体的に『制作』のテキストに検討を加えてみたい。

この「さあ、仕事にもどりましょう」という一文は、小説家と画家が友人の埋葬によってもたらされた短い中断を切り上げて自分たちの制作活動にそそくさと戻っていくという何気なさを装ってはいるが、テクストにおいてはむしろ両義的な響きをともなって発せられる台詞である。この台詞を発するのは、ゾラ自身がモデルとされる小説家のサンドーズである。サンドーズは、自らの理想に殉じて貧困のうちに非業の死を遂げたクロードの侘しい葬儀に立ち会った数少ないかつての芸術家仲間である。他には、クロードら「外光派」の画家たちに慕われてはいたが、もはや時代に取り残されつつある画家のボングランぐらいしか芸術を生業にする会葬者はほぼ見当たらない[6]。新しい棺を埋葬するために掘り出され焼かれようとしている朽ち果てた棺の山を前にして、このボングランが「おや！　もう11時だ！［…］帰らねばならない」と言うのに対して、「なんです！　もう11時ですって！」（363：下321）と谺を返すサンドーズが付け加えていうのが、「さあ、仕事にもどりましょう」という台詞にほかならない。

ところでサンドーズはいかなる仕事にもどるというのだろうか。むろんサンドーズのそれは小説家としての執筆作業でしかあるまい。サンドーズは「いまや創作の最も充実期で名声をも獲得して」（363：下321）おり、しかも「生涯をかけた彼の大仕事は、着々と進行していた。シリーズとな

る小説群で、所期の目的に向かって、いかなる障害、いかなる嘲罵、いかなる苦難にも屈することなく、一作また一作と、執拗にかつ規則正しく、世に投げつづけて」（324：下245）いる。だとしたらクロードの埋葬を後にしたサンドーズが向かうのは、困難ではあるがある意味勇壮な仕事であるといえるはずだ。場合によっては、サンドーズはクロードの物語を小説として語り継ごうとするのかもしれない。彼の対話者のボングランにしても、きっと信念を曲げることなく、時代から取り残されつつある自身の絵画の絵筆を再び取るはずだ。

その反面、時間に追い立てられるように同郷の旧友への哀悼を切り上げて仕事に戻ろうというサンドーズやボングランの姿には、作品のタイトルが示唆するような創造行為に取り組む芸術家というよりもむしろ日々散文的な労働に追われる労働者の影が垣間見えはしないだろうか[7]。そもそも脚光を浴びる前のサンドーズは、「月曜から土曜まで第5区の区役所に勤め、戸籍課の薄暗い一隅でいらだちながらも、養わねばならない母親のことを考えては、150フランの薄給にじっと耐えていた」（42：上69）のである。いわばサンドーズにおいて労働は常に英雄的な創造行為としてあったわけではなく、時間を気にしてそそくさとクロードの葬儀を後にするサンドーズの姿はむしろ区役所勤めの役人にこそふさわしいはずだ。つまり彼の存在のうちには芸術創造と生活維持のための仕事という性質を異にする二種類の労働が流れこみ、混じり合わないままに影響し合っているというべきではないだろうか。

これはサンドーズ以外のクロードの芸術家仲間たちにも当てはまることだ。実際、彼の仲間の多くが二つの労働によって引き裂かれている。一つにはもちろん芸術創造という仕事があり、他方に糊口をしのぐための散文的な労働がある。典型的なのが、彫刻家のマウドーや画家のシェーヌであろう。前者は、長年の夢である「水浴する女」の立像を完成できぬまま、「あるブロンズ像製造業者から鋳型の手直しの仕事をもらい」（256: 下115）なんとか生計を立てている。後者にいたっては、縁日の遊技場の店主にまで身をやつし、いまや自作の絵を景品に場末の娯楽を提供している（309-311: 下219-222）。サンドーズと同じくクロードと同郷のデュビューシュはどうであろうか。ボザールで建築を学び、旧来の伝統にとらわれない建

築によって都市を刷新することを夢見るデュビューシュは、困窮生活から抜け出すために、一介の石工から身を起こし建築請負業者として財をなしたマルガイヤンの娘婿となる。ところがデュビューシュは叩き上げの義父を前に実務上の無能をさらけ出し、いまや肺病の妻との間に設けた病弱な子どもたちの世話だけが彼の全生活を占めている。あるいはクロードの画風をたくみに掠め取り、画壇において時代の寵児としてもてはやされているファジュロールはどうであろうか。実際のところ彼は愛人である高級娼婦に籠絡され、瀟洒な生活の裏側で「さんざん苦労して金を工面して」（271: 下145）おり、もはや彼の画業は愛人である高級娼婦を養うための方便にすぎない。額面こそ違えども、これが場末の娯楽場で景品として供されるファジュロールの絵と本質的に異なるとはたして言い切ることができるだろうか。

これに対してクロードはどうであろうか。なるほど困窮生活を堪え忍び、理想を追い求めキャンバスに向かうクロードにしても、困窮しているが故に糊口をしのぐ不本意な仕事に手を染めざるをえない。「だから、クロードは、これまで唾棄し、生涯ぜったいにやるまいと誓っていた商売向きの絵を描く仕事を、やむなく始めねばならなかった」（249: 下101）。このようにクロードにしても、彼の仲間同様、制作活動と生活を維持するための労働の二重性を引き受けざるをえない境遇に置かれている。しかもクロードにおいては他の誰にもましてこの二重性は鋭く意識されている。「彼はとうとう大道商人よろしく、カンヴァスの大きさにより、2フラン、3フランと値のきまるいわゆる「号売り」の絵まで描いて売ったりした。これらの仕事は、彼にとってはいわば重病にかかったも同然で、体の疲労衰弱がひどく、もはやまじめな絵が描けなくなってしまった」（249: 下101）。このようにクロードにおいては、二つの労働の対比、そして一方によるもう一方の侵食は衰弱として身体的に生きられることになるのだ。このように労働という観点から見た場合、クロードの悲劇とは、一つにはこのような浸食に抗い二つの労働を峻別しようとしたことにあるといえるだろう——もっともこの拒否のはてに待ち受けているのは、健康ではなく、自死によるクロードの身体的崩壊というまた別の悲劇であるのだが。いずれにせよクロードは〈仕事には戻らない〉のである。その一方で「外光派」周

辺の芸術家たちの失墜とは、自発的なものであろうが、不本意なものであろうが、制作活動が生活を維持する労働によって浸食される過程として捉えることが可能であろう。

2. アーレントによる『制作』

これまで見てきた『制作』における労働の様態を改めて整理するために、ここでハンナ・アーレントによる人間の「活動的生活」の三区分を参照してみたい。よく知られるように、アーレントは彼女の主著である『人間の条件』において、人間の営みを3つの概念によって説明している。まず〈労働labor〉がある。この〈労働〉は、食糧の獲得を始めとする人間の生命維持に必要な種々の営みであり、「人間の生物学的過程に対応する活動力」であるとされる。次に〈仕事work〉がある。これは持続性を備えた物からなる人間的世界の構築に関わるものであり、「すべての自然環境と際立って異なる物の「人工的」世界を作り出す」営みとされる。最後にあるのが、人間の多数性を前提とする〈活動action〉であり、これはとりわけ政治の領域として名指される人間の営みである[8]。

アーレントがこのような3区分を導入するのは、いまやこれら3つの営みからなる「活動的生活」の安定が脅かされているからにほかならない。その不安定をもたらすものは、端的にいって近代以降昂進する〈仕事〉と〈活動〉に対する〈労働〉の肥大である。「問題は［…］私たちが、労働という、生命の必要物を確保し、それを豊富に提供する公分母に、すべての人間的活動を標準化することにほぼ成功したという点にある。私たちがなにをしようと、それはすべて「生計を立てる」ためにしていると考えられている」(189)。アーレントがとりわけ問題にするのは、〈労働〉による〈活動〉の領域の侵食であるが、このような侵食はむろん〈仕事〉にも及んでいることはいうまでもない。よく引かれるエピソードだが、アーレントは〈労働〉と〈仕事〉の区分をどのように着想したのかと問われ、「台所とタイプライター」によってと答えたという[9]。つまり台所でオムレツを焼くのは生命維持のための〈労働〉であり、タイプラタイプライターで作品を書くことは人間的世界を構築する〈仕事〉であるというわけである。しか

しいまやタイプライターで作品を書くことが、あるいはタイプライターを製造することがもはやたんなる〈労働〉にすぎないといって、はたしていかなる困惑が生じえようか[10]。

『制作』の登場人物たちはおしなべてアーレントがこのように問題化する〈労働〉による〈仕事〉の領域の侵食を生きているといえるだろう。しかもアーレントは〈仕事〉に従事する者のなかでも芸術家を特権視するのだが、だとしたらこのような侵食がもっとも鋭く感得されるのはほかでもない芸術家であるはずだ。実際、アーレントは芸術家を「厳密にいえば労働する社会に残された唯一の「仕事人」である」(189)と位置付けている。しかしすでに見たとおり、『制作』の芸術家のある者たちは〈労働〉のロジックを進んで内化し、またある者たちはこのロジックを受け入れざるをえないところにまで追い詰められていく。このように『制作』は、芸術家という「仕事人」でさえもが〈労働〉によって蝕まれている様を如実に描き出していると考えることが可能である。しかもアーレントによれば、〈労働〉に侵されていない芸術家の営みも「必ずしも個人の生命や社会の生命過程のためではない活動力」とみなされ、人間的世界の構築ではなく「遊び」というカテゴリーに放擲されるという。それはもはや「テニスの遊びや趣味の追求」(189)と同列のものでしかないのだ。ここで興味深いのが、先ほどふれたシェーヌやファジュロールのケースである。画業を放棄し縁日の景品として自作を陳列しているシェーヌは、「生計を立てる」ために「遊び」として芸術作品を提供しているのではなかったか。またファジュロールにしても、もはや彼の絵画は自身が養う高級娼婦の「絵道楽」(271:下146)につきあってのものであり、彼女の気まぐれな濫費生活を支えるためのものでしかなかった。いずれにせよゾラの『制作』はたんなる芸術家小説なのではなく、近代以降の世界における(少なくともアーレント的な意味における)労働の問題を描き出す作品として捉え直すことが可能なテクストであるのだ。

3.〈クロードは労働と向き合う〉——都市の情景

その一方で、クロードは生活を維持するための労働を拒否しあくまでも

芸術作品の制作に埋没していくわけだが、その彼の芸術創造とはいかなるものだろうか[11]。これら2つの営みの区別に拘泥するクロードはある意味アーレント的芸術家であるといえるはずだが、彼の芸術観もまたアーレント的といいうるものであるように思われる。すでに見たとおり、アーレントによる〈仕事〉は持続性や耐久性を有した制作物によって人間的世界を構築することだが、例えば家具を作ることから芸術創造にまでいたる実に幅広いレンジをもった人間の営みの圏域である。アーレントがこの〈仕事〉のなかでもとりわけ芸術創造に期待を寄せるとしたら、それは芸術が他の工作物とは異なり交換価値や使用価値を超え出たところで〈活動〉の領域と結合する可能性を秘めているからにほかならない。実際、人間の多数性を前提にした政治という人間の営みは言葉によるコミュニケーションを基盤とするが故に、「活動の瞬間と語られた言葉が過ぎ去った後にも存続するような産物は一切残さない」(273)。だからこそ「活動し語る人びとは、最高の能力をもつ〈工作人〉の助力、すなわち、芸術家、詩人、歴史編纂者、記念碑建設者、作家の助力を必要とする。なぜならそれらの助力なしには、彼らの活動の産物、彼らが演じ、語る物語は、けっして生き残らないからである」(273)。つまりアーレントは芸術に公共的な役割こそを期待しているのである。

これに対して、『制作』は印象派をモデルとしており、作品中でも「外光派」が科学的観点に依拠していることなどが示される(ex. 247-248: 下99-100)。その一方で注目すべきなのが、クロードもまた芸術の社会的側面に目を向けている点である。作品終盤に設けられたサンドーズの自宅にかつての芸術家仲間が集う場面において、ファジュロールが「市役所の新しい装飾をする芸術家」(252)として選ばれるかどうかが話題になる。そこでクロードが次のように叫ぶ。「ああ、市役所！　おれが委せられたら！　おれにできるなら！　ああ、パリ中の壁を全部絵で塗りつぶしてやる。それがおれの夢だったのだ！」(331: 下258)。もちろん作品が公共施設を飾るため選ばれることが当時の芸術家のステイタスであったということもあるだろう。ファジュロールもそのような野心を持っているのかもしれない。しかしクロードの野心はむしろ彼の芸術観から発するものである。それは作品の第2章において、若い芸術家であるクロードがやはり駆け出

しの作家であるサンドーズに向けて語る次のような「夢」として説明されるものだ。「壁という壁が絵で蔽われるのだ。駅も、市場も、役所も、これから建てられるものすべて装飾されるのだ。そうなれば、建築家も、もはやうかうかしておれないだろうよ。[…] いいか、さまざまの人生が往来に溢れている。貧しい者、富めるもの、あらゆる人間の生命が、市場に、競馬場に、大通りに、庶民の密集する路地裏にと、いたるところに満ち溢れているんだ。[…] しかり、現代生活のすべてを描くんだ！　パンテオンのごとき巨大な壁画だ！　ルーヴルを炸裂させる大作品群だ！」(46-47: 上77-78)。ここに読み取れるのは、クロードの芸術的野心が当初から社会的なものであったということだ。彼の野心はやみくもに新しい流派を打ち立てて画壇において地位をえることにあるわけではない。むしろクロードが目指しているのは、あらゆる階級や場所からなる社会全体を自らの絵筆によって描き出し、それによりとりわけ公共の場を飾ることで絵画を社会に役立てることである。ここでクロードが画家と建築家を競合関係におくことは彼の芸術観について示唆に富んではいまいか。クロードにとって絵画は建築と比肩するような社会的役割を持っているのだ。

このような社会的芸術観を抱くクロードが、社会を構成する重要な要素にはちがいない労働に目を向けるのはある意味当然のことではないだろうか。すでに見たように、クロードは自身の実践として〈仕事〉を〈労働〉から峻別することに拘っていたが、この〈労働〉は芸術創造という彼の〈仕事〉において回帰してくることになるだろう。つまりクロードは彼の絵画において別の局面においては忌避していたはずの〈労働と向き合う〉のである。そればかりかそれによってこそ画家としての彼の〈仕事〉は〈活動〉の領域に接続されることになるだろう。実際、作品の後半において上で見たような野心を持ってクロードが挑む大作は、ほかでもない労働がひとつの重要なモチーフをなす絵画である。

> まず前景には、彼らの真下に、サン・ニコラの船着場があった。小屋のような港湾事務所が並び、ゆるやかに傾斜している幅広い敷石の波止場には、舟から下ろされた大量の砂や、樽、袋が、山と積まれている。岸壁には、まだ積荷がいっぱいの川舟が一列にならび、

荷おろしの人夫たちが動きまわっている。それらの上には、鉄のクレーンが巨大な腕をのばしていた。

　一方、川をへだてた対岸には水浴場があり、灰色の天幕が風にはためき、陽気な笑い声が聞こえてくる。終わろうとしている季節に名残を惜しむ水浴客たちの声だった（212: 下28）。

　このパリの情景は、首都に戻ってサロンに出展すべく制作に打ち込むものの、三年連続して落選する憂き目にあったクロードが、ある日サン＝ペール橋（カルーゼル橋）からシテ島の方に目をやった際に見たものである。この何気ない都市の情景は以降クロードに取り憑き、クロードの生命を燃やし尽くすことになるだろう。では私たちとしてパリのこの情景に何が読み取れるだろうか。まず何をおいても指摘しなければならないのは、この情景においてこそ『制作』における労働のテーマが都市のテーマと結びつく点である。これまで見てきた労働のテーマはむしろ登場人物たちの言動として描かれることがほとんどであった。それがここにきて労働は都市の一情景として表出する。シテ島を望むセーヌ川の眺望は、パリの光景としてはむしろありきたりなものかもしれない。だがここで興味深いのは、たんにこの光景に労働が書き込まれているというだけでなく、労働をめぐってひとつの布置を形作っている点である。上の引用に読めるように、クロードの眼差しはまずパリの右岸にあたるサン＝ニコラの船着場に向かう。そこでは人夫たち立ち働き、労働のための資材がひしめいている[12]。一方、対岸には労働から解放された余暇の光景がある。そしてこの対照的光景の背後にパリの街が拡がっているのである。

　ここから浮かび上がってくるのは、クロードの目に映るパリがひとつの断絶の光景を内包しているということにほかなるまい。それは、労働と余暇によって分割された都市の姿であり、労働する階級と余暇を享受する階級とが空間的に断絶した都市の情景にほかならない。また別の一節では、クロードはこの光景を次のように言い表している。「いや、まったく最高だよ！　きみといっしょにきのう見たあれは！…［…］どうだ、分かるだろう。はたらいているパリの姿だ！　胸をはだけ、腕をむき出しの頑丈な男たちのパリだ。これとは対照的に、反対側には、水浴場を描く。つまり、

逸楽のパリだ。それから、構図の中心に、船を一艘かき入れようと思うが、まだ思案中だ」（216: 下36-37）。『制作』が舞台とする第二帝政におけるオスマンのパリ改造によるスラムクリアランスが、労働者階級をパリの郊外へと追いやったことはつとに知られているが、このセーヌ川の人夫たちは郊外からパリに通う労働者を思わせなくない。その一方で、ブルジョワの都市として再整備されたパリの街には多くの余暇空間が生み出された。この情景の背後に、パリという都市のこのような変貌を見てとることが可能なのではないだろうか[13]。

だが上の引用からも読み取れるとおり、階級の断絶や労働と余暇の対立を前にしたクロードの熱狂はむしろ奇妙に楽観的である。もしもクロードがこのような光景を前にして楽観的でいられるとしたら、それはこの光景に彼が描き入れようとしているある要素によってもたらされているように私たちには思われる。それがこの引用でも言及されるセーヌ川を行く一艘の船である。しかもクロードは水遊びに耽る三人の女性をこの船に描き加えることになるのだが、そのうちの一人は「なにも身につけていない素裸で、ボートの舳先に立っているのだった。その裸体は太陽のように輝いて」（235: 下74）いる。ある意味突飛なこの細部が以降クロードを狂気に駆り立てていくことになるのだが、テクストではこの女性について以下のような説明が加えられている。「いわば一種の密かな象徴主義へのこだわり、かつてのロマンティスムの甦りといったもので、その衝動が、彼をして、裸の女でもってパリを肉付けしたいという願望にかき立てていたのである。つまり、彼はパリを裸の女のように美しく輝く都と見立て、その情熱の都を表現したかったのである」（236: 下76）。このようにこの「裸の女」は「太陽にかがやく栄光のパリ」（216: 下37）の象徴として、科学的認識を根底に据えることを自認する「外光派」の大作の内に古い「ロマンティスム」の残滓として存在している。ある意味この要素はクロードの芸術上の野心を裏切るものであるはずだ。だがそれでもこの「裸の女」が描き込まれなければならないとしたら、それはもとより彼女がセーヌの二つの岸辺を架橋しているからではないだろうか。つまり余暇を楽しむにしては大胆でなおかつ活力に溢れたこの女性はセーヌによって分断された階級や都市空間の和解の象徴でもあるのではないか。そうでなければ、この絵を先ほど見

た公共性を備え社会の中に明確な場を持つ絵画を描くというクロードの芸術観に適った作品であるとみなすことなど到底できないように私たちには思われてならない。

4. ユートピアの方へ、新印象派の方へ

むろんセーヌの「裸の女」を乗せた船が都市の分断を乗り越える象徴であるという見立てはあくまでもひとつの仮説にすぎない。その一方で、このようなイメージがゾラの他のテクストにも現れることをここでは指摘しておきたい。それはそのタイトルが示すとおり、まぎれもない都市小説にほかならない『パリ』(1898) である。実際、『パリ』は『制作』を引き継ぐテクストであるように私たちには思われる。『制作』の結末部分で自死したクロードはモンマルトルのサン=ピエール教会で葬儀が行われ、サン=トゥアン墓地に埋葬されることになる。つまり皮肉なことにも、パリの心臓部を描く絵画において労働と余暇の対立の乗り越えを夢見たクロードは、ジェントリフィケーションで労働者たちが追いやられた、ぬかるんだパリの外縁部に埋葬されることになるのである。テクストは葬列がサン=ピエール教会に到着したしところで次のようなパリの描写を行なっている。「サン・ピエール教会の前に着き、柩が持ち上げられたとき、一瞬、棺が大都市を見おろす形となった。寒風にあおられてとぶように大きな雲の群れが流れている灰色の冬空の下だった。パリは、地平の果てまで怒涛が満たしているかのように、濃い霧につつまれ、これまでになく巨大に見えた」(354: 下303)。このサン=ピエール教会のすぐ傍のテルトル広場から同じような憂いに沈む首都の光景を見やるのが、ほかでもない『パリ』の主人公ピエール・フロマンである。『パリ』の冒頭は次のようなパリの描写にあてられている。「鉛色の大空からは、葬儀の黒い幕を思わせる厚い靄が垂れ込めていた。都市の東部に広がる貧困と労働の地区は赤茶けた煙にすっぽりと覆われ、作業現場や工場からかすかな息づかいが聞こえていた。一方、富と享楽の地区である西のほうではだんだんと霧が晴れてきて、蒸気のよどんだ幕がうっすらとかかっているだけだった。[…] それは何かの災禍に見舞われて灰燼の下に埋まってしまったように厚い雲に覆

われ、その無限の広さのうちにひそむ苦悩や汚辱でなかば隠れて見えなくなった、謎のパリだった[14]」。ここに散りばめられた様々な要素（「葬儀の黒い幕」や「厚い雲」だけでなく分断された都市の姿）は、ある意味『パリ』とは『制作』が終わったところから始まるテクストであることを示唆してはいまいか。

その一方で、船のイメージはどうであろうか。『パリ』では冒頭部分で上記のように表象される首都がテクスト末尾においては、「はっきりと異なったいくつもの地区からなる都市ではなかった。今日は、都市全体が同じ生命の息吹きにすっかり覆われて、一様に花開き、調和がとれ、まるで境界がなくて均一で、どこも等しく豊穣な畑となった[15]」かのような姿を現すことになる。この分断から「調和」に至る過程が『パリ』というテクストの主軸をなしているわけだが、船のイメージはこの過程に希望が兆してくる作品の後半部に現れる。「ピエール、こっちに来て見てごらんなさい。今、あなたがいらしたとき、煙が風に吹かれてパリの上空を東にたなびいていくのが面白くてちょうど見ていたところなのよ。まるで船団みたい、［…］何千もの黄金の大船よ、それが、今、世界を導き平和にするために、このパリという大海から船出していくところなんだわ[16]」。確かにこの引用に見られる『パリ』の船のイメージには女性的な要素は込められていない。しかしまさしくこの一節が作品において主導的な役割をはたす女性登場人物の口から発せられることを見逃すべきではないだろう。このようなイメージのうちにも都市小説としての『パリ』と『制作』との連続性を見てとることができるのではないか。

またこのような関連づけは、『パリ』の続編的性格を持つ『労働』へといたるゾラの都市小説の系譜に『制作』を位置づけることになるだろう。冒頭で見たとおり、この作品はユートピア都市の建設を物語っており、その主要なテーマは労働であった。『制作』においてクロードがついに彼の大作を完成させることは叶わないわけだが、この場合、クロードの挫折は『労働』のエンジニアによるユートピア都市として贖われるとことになるとはいえまいか。またこの系譜の上流に、例えば多様なパリの描写によって知られる『愛の1ページ』（1878）をおいてみることははたして可能だろうか。その場合、登場人物の心象を映すことが中心的役割であるように

見えるこの作品のパリの表象に、都市をめぐる何らかの争点を読み取りうるかどうかが読解の鍵になるだろう。あるいはそのような争点が見出せないとして、『制作』に私たちが読み取ったような都市の情景はいつどのようにしてゾラのテクストに迫り上がってきたのだろうか。

最後に『労働』の読解をゾラの作品を超えて展開する可能性を示唆しておきたい。ここで導入したいのが新印象派である。むろんゾラと絵画ということでは何をおいても印象派が問題になることはいうまでもあるまい。そもそも『制作』が印象派界隈の芸術家たちに取材しているということはすでに見たとおりである。それにゾラがセザンヌとは同郷の幼なじみであること、また1865年のサロンに『オランピア』を出展し物議を醸したマネを擁護する論陣を張ったことが、ゾラと印象派をめぐる研究に豊富な題材を提供してきたのは周知のとおりである[17]。その一方でゾラと新印象派にはほとんど接点は見当たらない。もとより新印象派が登場する1880年代半ばには、すでにゾラは美術界や美術批評からは距離を置くようになっていた。しかし面白いことに、『制作』が発表された1886年は、新印象派が公式に画壇に登場した年でもあった。この年に開催された第8回で最後の印象派展にジョルジュ・スーラが彼の代表作である《グランド・ジャット島の日曜の午後》を出品している。そしてこのスーラの画風について批評家のフェネオンが「新印象派」という言葉を初めて使ったのがこの同じ年のことである。つまり『制作』は奇しくも印象派から新印象派への移行の年に出版された作品なのである。

パリ郊外北西に位置する、セーヌ川に浮かぶ小島の岸辺で余暇の時間を過ごす人々を描いたこの《グランド・ジャット島の日曜の午後》は、スーラが2年前に発表した最初の大作《アニエールの水浴》と対をなしているとみなされている。なぜならこの作品がおおよそグランド・ジャット島の対岸を描いているからである。また様々な解釈があるものの[18]、《グランド・ジャット島の日曜の午後》が主にブルジョワたちを題材にしているのに対して、《アニエールの水浴》の方は休息の時間を過ごす労働者たちを描いているという対比関係がある。つまりセーヌ川を挟んで、一方の岸辺には労働があり、また一方の岸辺には（主に）ブルジョワたちが享受する

余暇がある。場所や若干のシチュエーション（労働ではなく憩いの時間を過ごす労働者たち）こそ違えども、これはほとんど私たちが検討したクロードに取り憑くセーヌ川の情景そのものではないだろうか。もちろんこのような符号は偶然のなせる業であろうが、同時に新印象派は様々なテーマ（労働への関心、アナキズムへのシンパシー、都市の様相の変化へのまなざし、科学と民主主義の関係の追求、ユートピアの夢想など）をその後のゾラの都市小説と共有しているように思われる[19]。だとしたら、新印象派の画家たちと共にもう一度ゾラのセーヌ川の情景に立ち返る価値があるのではないだろうか。

註

1. ゾラの『労働』については、以下の論考において労働という観点からすでに検討を加えた。彦江智弘「ゾラの『労働』における労働からの解放のユートピア」『常盤台人間文化論叢』、n° 7、2021年3月、p. 111-128.
2. Jean-Luc Pinol et François Walter, *Histoire de l'Europe urbaine, t.4, La Ville contemporaine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale*, Seuil, coll. « Points Histoire », 2003, p. 99.
3. この点については、以下の拙論を参照のこと。彦江智弘「〈言葉の受肉〉としての引用　ゾラとトニー・ガルニエのユートピア」、篠田勝英ほか（編）『引用の文化史　フランス中世から20世紀におけるリライトの歴史』水声社、2019、p. 220-238.
4. 清水正和「解説」、ゾラ『制作（下）』清水正和訳、岩波文庫、1999、p. 345-346.
5. Émile Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, t. IV, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 363（ゾラ『制作（下）』前掲書、p. 321）. 以降、『制作』の引用については本文中に原著・翻訳の順番でページ数のみを記す。なお本稿における引用はすべて既訳を使用させていただいた。
6. 『制作』における芸術家たちの人物造形については、例えば以下を参照のこと。Henri Mitterand, « Etudes », in *L'Œuvre, op.cit.*, p. 1370 *et seq.* ; 寺嶋美雪「クロードとサンドーズ、二人のゾラ　『制作』における芸術家の告白」『仏語仏文学研究』第36号、2008、p. 106-110.
7. 寺嶋美雪は前掲論文において、仕事に戻るクロードの姿に「諦観」を読み取っている（同上、p.117、註46）。
8. ハンナ・アレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994、p. 19-20. 以下、本書からの引用は本文中にページ数のみ示す。
9. 志水速雄「訳者解説」、アーレント、同上、p. 535.
10. 森川輝一も以下の論考で述べるとおり、〈仕事〉であるはずのタイプライターを使った執筆作業が〈労働〉に横滑りすることがありえるように、オムレツを焼くことがたんなる〈労働〉ではなく作品としての〈仕事〉になることもあるはずだ（『〈始まり〉のアーレント　「出生の思想の誕生」』岩波書店、2010、p. 267-268、註10）。また場

末の遊技場の景品の絵から必ずしも〈仕事〉としての性格があらかじめ奪われているという立場を私たちが取るものではないことも併せて注記しておきたい。

11. テクストの後半を占める大作の制作への没頭は、家事労働と病弱な子どもの世話という〈労働〉の一切を妻のクリスティーヌに負わせることによって可能になっていることは念のため注記しておきたい。

12. セーヌ川における海運業については、例えば以下が参考になる。小倉孝誠『パリとセーヌ川』中公新書、2008、p. 18-57.

13. オスマンの首都改造を余暇空間の設立という観点からまとめた以下の論考を参照のこと。ジュリア・クセルゴ「都市の余暇の拡がりと変動」、アラン・コルバン（編）『レジャーの誕生』渡辺響子訳、藤原書店、2000、p. 141-198.

14. Émile Zola, *Paris*, Gallimard, coll. « Folio », p. 37（エミール・ゾラ『パリ』上巻、竹中のぞみ訳、白水社、2010、p. 5-6）.

15. *Ibid.*, p. 635-636（同上、下巻、p. 348）

16. *Ibid.*, p. 439（同上、下巻、p. 114）

17. 最新の成果として以下の網羅的研究を挙げておく。寺田光徳『ゾラの芸術社会学講義　マネと印象派の時代』藤原書店、2021.

18. スーラの《グランド・ジャット島の日曜の午後》の解釈史はすでに一定以上の蓄積がある。それをまとめたものとして例えば以下がある。Robert L. Herbert, « Seurat and the Making of *La Grande Jatte* », in Robert L. Herbert (ed.), *Seurat and the Making of « La Grande Jatte »*, University of California Press, 2004, p. 132-169. また日本語文献で主要先行研究を簡潔にまとめたものに以下がある。坂上桂子「点描の楽園――もうひとつのシテール島としての《グランド・ジャット島》」『ジョルジュ・スーラ　点描のモデルニテ』ブリュッケ、2014、p. 112-116.

19. ゾラと新印象派を同じパースペクティブで捉えようという研究が存在しないわけではない。ここではクレア・ホワイトによる次の研究を挙げておく。Claire White, *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture: Time, Politics and Class*, Palgrave, 2014. この研究は労働と余暇をテーマにしており、私たちの観点にとって重要な研究であるが、ゾラの『制作』を問題にしているわけではない。

（都市イノベーション研究院・教授）

Travail et ville dans *L'Œuvre* d'Émile Zola —— vers le néo-impressionnisme

Tomohiro HIKOE

Par quel biais pourrait-on mettre en question la représentation de la ville dans le texte de Zola ? À quel aspect du tissu urbain devrait-on diriger l'attention pour mettre en relief le regard que Zola porte sur la ville ? Pour répondre à ces questions, nous nous proposons de partir du sujet du travail et d'examiner le quatorzième roman des *Rougon-Macquart : L'Œuvre* (1886).

Or, d'un côté, pourquoi le travail pour aborder la question de la ville ? Parce qu'il est l'un des moteurs majeurs du développement de la ville de la seconde moitié du XIXe siècle, qui correspond à la Seconde Révolution industrielle. De l'autre côté, pourquoi ce roman qui raconte une tragédie d'un artiste pour sonder le rapport de la ville et du travail chez Zola ? Parce que *L'Œuvre* est bien marquée, nous semble-t-il, par le sceau du travail. En effet, non seulement son titre en recèle dans sa polysémie un écho, mais surtout la dernière phrase du roman nous renvoie symboliquement à la question du travail : « Allons travailler. »

Pour approfondir notre analyse, nous invoquerons les trois concepts constituant la « *vita activa* » que Hannah Arendt a proposés dans *Condition de l'homme moderne* : « travail », « œuvre » et « action ». Dans cette perspective, *L'Œuvre* se révélera comme un texte qui raconte un refus tragique du « travail » par le héros. Or, le « travail » reviendra dans son « œuvre » comme un paysage urbain qui le hante : il s'agit d'un panorama sur la Seine dont la rive gauche est occupée par des gens qui jouissent des loisirs, tandis que la rive droite est décrite comme un lieu destiné aux travailleurs. Ce paysage nous montrera un aspect de la ville structurée par l'opposition du travail et des loisirs ; il nous semble d'ailleurs qu'il rapprochera *L'Œuvre* de Zola d'« Une dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte » de Seurat.