

# サルトルとイタリア (3)

澤 田 直

承前

## 3 「ティントレット論」を巡って

サルトルにとってイタリア体験とは何よりも美術への開眼、重層的な歴史が展開する風景や都市というトポスへの関心の目覚めであった。このようなサルトルとイタリアとの関係が如実に表れているのが、「ティントレット論」と「アルブマルル女王」、どちらも未完に終わったテキストである。

前者が「ボードレール論」によって始まったいわゆる評伝の系列に属しているのに対して、後者は『嘔吐』や「デペイズマン」の系譜に属しているように見える。しかし、興味深いのは、評伝と紀行というジャンルが巧妙に融合している点である。じっさい、「ティントレット論」と「アルブマルル女王」は相互に嵌入した形で成り立つテキストだと言っても過言ではない<sup>1)</sup>。まずはテキスト執筆の背景を確認することから始めよう。

### 3.1 「ティントレット論」執筆の背景

「ティントレット論」は、一方でジャコメッティ論をはじめとする美術評論と接点を持ちながらも、より本質的には評伝の系譜に入る作品で、とりわけ『聖ジュネ』から『家の馬鹿息子』への転換の位置にあるために、サルトルが評伝というトポスに託そうとした問題構成がきわめて明瞭に現れている点で貴重なテキストと言える。しかし、なぜまたティントレットなのだろうか。

ティツィアーノ、ジョルジョーネ、ヴェロネーゼと並んで、16世紀のヴェネツィア派を代表するティントレットは、他の画家たち以上にヴェネツィアと強く結びついた画家である。それ自体が美術館であるようなこの水都を散策すれば、至る所でティントレットの絵に出会うのだから、ヴェネツィアを愛し、しばしば滞在したサルトルが彼に興味を惹かれたとして

も、そのこと自体はもちろん不思議ではない。

画家とサルトルの出会いには1933年夏の最初のイタリア旅行に遡る。「私たちは初めてティントレットの《キリストの磔刑》を眺めた」(FC, 178)と『女ざかり』でボーヴォワールは述べているが、この出会いは、サルトルにとってほとんど啓示とでも呼べるものであり、この画家の名前を第一小説の『嘔吐』の末尾にさりげなく忍び込ませているほどだ。

彼〔世界をまちがえた哀れな男〕は、絵のキャンバスの背後で、ティントレットの描いたヴェネツィア総督<sup>2)</sup>たちとともに生きているのだと思ひ込もうとしていた。(OR, 207/ N, 292)

ラファエロやミケランジェロが参照される『イメージール』や、『存在と無』でこそ言及されれないものの、よく知られるように、『文学とは何か』の冒頭ではまさにティントレットの《磔刑》を例に意味と記号の問題が説明されることになる。

それ自体あらかじめ何かの「意味」をもっている色調のなかへ画家が感動をすべりこませると、その感動は、そのために曇って、わかりにくくなる。誰もそこに元の感動を完全に見つけ出すことはできない。ゴルゴタの上空の黄色い裂け目をティントレットは苦悩を意味させるために選んだのでもないし、苦悩を喚起するために選んだのでもない。それは苦悩にして同時に黄色い空として存在する。(QL, 14/17)

本名ヤーコポ・ロブスティ、父が染物屋だったために、Tintoretto (染物屋の息子)と呼ばれたこの巨匠は、しかしながら、ヴェネツィア派三大画家の中でもやや異色、風変わりな画家と言える。知名度から言えば、先輩のティツィアーノには遠く及ばないし、優美さで言えば、後輩のヴェロネーゼに軍配があがるだろう。極端な遠近法を使って、吸い込まれるような奥行き感を演出するドラマチックな構成は、見方を変えれば、バランスの悪い不安定なコンポジションとも言えるし、その画面はしばしば何かそこはかとなない不気味さを湛えており、良くも悪くも特徴的な作風で、すぐそれとわかる画家である。

サルトルは、なぜティントレットに強い関心を寄せるようになったのか？ ジャコモメッティからの刺激もあったとも言われる (cf. MAEA, 1508)

が、それよりも、そのややもすれば神経症的な作風に惹かれたためではなからうか。サルトル自身は、ヴェネツィアという街と不可分なあり方で仕事をした芸術家ティントレットと、その三次元の探求についてポーヴォワールを相手に次のように述べている。

ティントレットが面白く思われたのは、彼の発展がヴェネツィアを通してなされたことだ。じつに重要だったフィレンツェやローマとは無関係にね。ぼくはフィレンツェ派の絵画よりもずっとヴェネツィア派の絵画が好きだ<sup>3)</sup>。そしてティントレットとは何者かということの説明することによって、ヴェネツィア派の絵画が何であるかを同時に説明することができた。(略)ティントレットはヴェネツィアそのものだ。ヴェネツィアの風景は描いてはいないがそうなのだ。(CA, 291/288)

このように個人と社会の弁証法的関係という 50 年代後半以降のサルトルの関心にマッチする画家がティントレットだった、ととりあえずは言うことができる。じっさい、サルトルが「ティントレット論」に精力的に取り組んだのが『弁証法的理性批判』と同時期であったことは、ポーヴォワールの証言からも確認できる<sup>4)</sup>。

サルトルはその後 60 年代に入ってもフローベール論と並べて、ティントレット論を現在進行中の仕事としてあげる。このことから、この企画が彼にとってライフワークの一つと目されていたことは確かだ。そこで何を論じようとしたのか、また、なぜこの計画は放棄されることになったのか、この点はサルトルとイタリアとの関係を考察するにあたって避けては通れない問題であろう。

現在私たちが読むことができるサルトルのティントレットに関するテキストはどれも断片的なもので、以下の 7 本である(邦訳は、2 と 3 のみ。フランスではこれらのテキストをまとめた単行本は刊行されていないが、1 を除くテキストを独自に編集してまとめたイタリア語版が、ミシエル・シカールの序文付きで刊行されている<sup>5)</sup>)。

1. *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, 1991 ; repris dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, sous la direction de Jean-François Louette, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 2010.  
[以下 MAEA と略記]
2. « Le Séquestré de Venise », repris dans *Situations, IV*, Gallimard, 1964.

[以下 SV と略記]

3. « Saint Georges et le dragon », *L'Arc*, 1966 ; repris dans *Situations*, IX, Gallimard, 1972. [以下 Sit. IX と略記]
4. « Saint Marc et son double (Le Séquestré de Venise) », *Revue Obliques : Sartre et les arts*, Éditions Borderies, 1980, pp. 171-203. [以下 SMSD と略記]
5. « Les produits finis du Tintoret », *Magazine littéraire*, n° 176, septembre 1981, pp. 28-30. [以下 PFT と略記]
6. « La Restitution plastique d'un miracle » (fragment sans titre), in *Sartre e l'arte*, Catalogue de l'exposition de la Villa Médicis à Rome, dir. M. Sicard, Rome : Edizione Carte Segrete, 1987, pp. 39-51. [以下 S&A と略記]
7. « Un vieillard mystifié », *Sartre*, Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, dir. Mauricette Berne, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2005, pp. 186-190. [以下 VM と略記]

これらのテキストは執筆時期によって大きく三つのグループに分けて考えることができる。

A. 1951年執筆の『アルプマルル女王 あるいは最後の旅行者』(1)のヴェネツィアの部分。

B. 1956～57年に執筆されたテキスト。「ティントレット1」と便宜的に呼ぶことにしよう。主要なテキストは2と7であり、作品分析よりは、人物とヴェネツィア社会に関する分析が主となる。

C. 1961年ごろに執筆されたテキスト。「ティントレット2」と同様に呼ぶ(テキストは3, 4, 6)。これらの断片草稿では、作品の分析が踏み込んだ形でなされており、Bと補完的な内容となっている。

本来の意味での「ティントレット論」は、BCの二つであるが、ここではAも含めて検討することにしたい。以下にその内容を年代順に概観していくことにしよう。

### 3.2 『アルプマルル女王』におけるティントレット

『アルプマルル女王 あるいは最後の旅行者』は、サルトル中年期の『嘔吐』として夙にその存在を知られていたイタリアをめぐる独特な紀行文で、分量としては、プレイヤッド版でおよそ200ページの草稿群である。「イタリア旅行は、新しい『嘔吐』となるべきものだった。実は、それは

奇妙な作品で、私は同時に国と建造物の状況について語ろうとした。千ページぐらいになったはずだ」(MAEA, 951)と回想している。

1951年9月半ばから10月にかけて、サルトルはミシェル・ヴィアン(そして一部はジャック＝ロラン・ポスト)とともに、ヴェネツィア、ローマ、ナポリ、カプリを旅行した。『アルプマルル女王』はおそらくこの旅行中に書き始められ、翌52年の5月から6月にかけての三週間のイタリア滞在のころまで断続的に執筆されたようだ。内容はと言えば、サルトル本人とほぼ同年齢、同世代と思われる中年のフランス人男性がイタリア滞在中に記す手記という形を取っている。現在、残されているのは、ナポリ、ローマ、ヴェネツィアなどに関するいくつかの断章にすぎないが、その「ヴェネツィア」の部分で、ティントレットの占める割合はきわめて大きい。初めこそ、語り手の旅行者が画家について感想を述べるという形なのだが、それがすぐにほとんど分析のようになっていく。実際、執筆プランによれば、「ヴェネツィア」のセクションの第5章は、「聖ロクス同信会館とティントレット」と題されている。

最初にティントレットの名前が登場するのは、1991年にサルトルの養女アルレット・エル＝カウムによって編集出版された単行本では「アカデミア美術館訪問」と題された断片、プレイヤー版では断章[X]である。語り手はカルパッチオの《イエスの神殿奉獻》のコメントから始め<sup>6)</sup>、ヴェネツィア派の巨匠の名前を挙げた後、すぐさまティントレットに関する考察に移る。

ティントレット、彼は近代的な演出家だ。《磔刑》で聖母の方へと前かがみになっている聖女たちは、頭のとっぺんが見える。《聖マルコの埋葬〔正確には、《聖マルコの遺骸を焼却から救うアレクサンドリアの信者》〕の中でカーテンにしがみつく男》。(中略) 信仰が想像力の迷信に変化している。それは自然主義の枠組みにおいて超自然的なものを考える努力だ。(中略) 彼は最初の映画の演出家だ。《イエスの神殿奉獻》で階段を降りる女。仰角で描かれており、存在が漸進的に広がる。彼は距離によって変化をつけて描く。アレティーノによれば、「描き方が早すぎる」(略) ティントレットは、きっと神経質で、迷信ぶかく、精神的に不安定だったのだろう。理性主義と人文主義のために、信仰にいたることができず、微小な苦悩のうちに止まったのだ。(中略) 奴隷が押しつぶされる〔《奴隷を救う聖マルコ》についての描写〕。聖者が降りてくる、奴隷の上に屈み込む拷問人たち、そして奴隷本人、聖マルコ、聖女ウルスラ、

聖ロクス、聖テオドーロ、聖ゲオルギウス。地方色ある神々。ヴェネツィアの人々の多神教<sup>7)</sup>。(MAEA, 808)

このあと、話は雨のそぼ降る中のゴンドラへと移ってしまうのだが、それでもここにはすでにサルトルが後に俎上に載せることになるティントレットの絵画に見出される主要な問題系が見て取れる。

ここで言及される《磔刑》は、先に触れた聖ロクス同信会館のものではなく、アカデミア美術館所蔵の同名の別作品である。サルトルは後に詳細に分析することになる《奴隷を救う聖マルコ》を含め3点にしか言及していないが、この美術館では、他にも《動物の創造》、《復活》などの傑作を見ることができるだけでなく、すでにあげたヴェネツィア派の巨匠たちのほか、ジョヴァンニ・ベリーニ、ティエポロなどの傑作が一堂に会する。その意味でも、観光客必見のスポットである<sup>8)</sup>。

サルトルは『アルプマルル女王』を構想するにあたって、「Quaderno de la Regina Albemarla o il ultimo turista」と題する手帖をつけていたが、そこにもティントレットに関する部分がある。冒頭、最初のうちこそ、サン＝マルコ広場をパリのパレ＝ロワイヤルと比較したり、ニューヨークやロンドンの名所とヴェネツィアの街角が近づけられたりするものの、ティントレットの絵画に言及するや、トーンが一変する。

最初に登場するのは、ヴェネツィアの政治中枢ドゥカーレ宮殿を訪問する際に見られるティントレット作《天国》(図版1)である。これは大評議会広間に描かれた横20メートルにも及ぶ大作で、見るものを圧倒する作品だ。「素早く描かれすぎている。顔は何も言い表さないし、因習的な仕方では表現されている。重要なのは渦を巻く運動だけだ。(略)頂点に、聖母とキリストがいて、その周りに讃美者たちが連なる。遠くから見ると、この絵はグレーとブルーマリンに見え、上部のキリストと聖母が赤い」と語り手は自由に感想を述べ始めるが、話はあちこちに飛び、のちに見るような分析とは異なる。ドゥカーレ宮殿にはそのほかにも多くのティントレットがあるがそれらについての言及もない。

それに対して、注目すべきは、10月26日と記された断章である。記述は、サン・ポーロ地区の心臓部カンポ・デイ・フララーリに建つサンタ＝マリア＝グロリオザ＝デイ＝フララーリ聖堂から始まる。ヴェネツィアで最大の祭壇画、ティツィアーノの《聖母被昇天》で知られる教会である。ところが、語り手は、公式画家としてのティツィアーノの重要性などについ



【図版1】《天国》

*Il Paradiso*, ヴェネツィア, ドゥカーレ宮殿, 大評議会の間 (700×2000 cm)

てそそくさと語った後、この教会のすぐ向かいに位置する聖ロクス大信徒会館(ラ・スクオーラ・グランデ・ディ・サンロッコ)へと話題を転じる。ペストを癒す守護聖人とされる聖ロクスを信仰する在世信徒たちの集会所として16世紀にバルトロメオ・ボンにより建造された会館は、ほぼ全体がティントレットの絵だけで装飾されていると言っても過言ではない。2階の「接客の間」や「大広間」等の壁や天井を埋め尽くす絵画・装飾は50枚以上、ティントレットが20年をかけたまさにライフワーク、ティントレットの殿堂である。《磔刑》は2階の「接客の間」にあり、狭い部屋に入った途端に目の前に広がる圧倒的な大きさの作品は訪れるものを驚かさず、それがサルトルとティントレットの出会いとなったものだったことはすでに述べた通りだ。手帖には次のように記されている。

聖ロクス大信徒会館、ティントレット。私はこの画家について語りたかったのだが、今ではもう彼が好きではなくなった。その理由を述べよう。確かに、大画家、それも最も偉大な画家の一人だが、何が欠けている。それは信仰に違いない。のみならず、世界に対する個人的な見方もだ。こんなことを言うと笑われるかもしれない。これほど個人的なものが他にあるだろうか、と。この





【図版2】《幼児虐殺》

*Strage degli innocenti*, 1582/87, ヴェネツィア, 聖ロクス大信徒会館 (422×546 cm)

狂おしくも不吉な自然、この光、この奇妙な動き、これらの遁走、絵の空間的・時間的枠組みを壊し、絵の中に時間と前方へ進む運動を導入しそうとするあらゆる試み。確かにそうだ。しかし、それは伝統的で自然主義的な物の見方のための巨人的な技術的努力なのだ。(MAEA, 833)

このくだりから見て取れるように、旅行者が聖ロクス大信徒会館を訪れ、自分の印象を吐露する形が取られてはいるが、後の「ティントレット論」に見られるような芸術家と社会の関係、のみならず作品分析の重要なテーマであり、後のティントレット論で重要なトポスとなる時間と空間に関する指摘がすでに始まっている。重要な部分なので、長くなるが省略せずに引用しよう。

時間：《幼児虐殺》(図版2)。暴力的な横長の絵で、後の方は枠をはみ出し外に流れ出している(逃げ出している)。前景、中景、後景の同時性によって





【図版3】《オリーブ山の祈り》

*Orazione nell'orto*, 1578/81, ヴェネツィア, 聖ロクス大信徒会館 (455×538 cm)

ほとんど理解ができないものになっている。少なくとも三つの契機があり、それらは同時ではない。《東方三博士 [の礼拝]》の行列も同じだ。そして、とくに《オリーブ山の祈り》(図版3)、これは映画の同時性だ。絵の上部右側でキリストが祈っている間、弟子たちは眠っていて、そこに無言の行列がほとんど見えない形で現れる。兵士たちが黒を背景に白亜質の線で描かれる。

空間：《キリスト昇天》。キリストは、使徒たちよりも前に見える（使徒たちは下にいるが、ずっと小さく見える。もっと大きく描かれることを観る者は期待するだろうに）。まるで、絵が閉じ込められていた氷のガラスを揺るがし、打ち砕いたかのようだ。

《磔刑》(図版4)。一見すると伝統的な動きに見える。半円形。その中心に、円形が描かれるプランに垂直な形で十字架が据えられる。三角形の二辺は光で、上の辺は弧を描いている。ただ、実は、鋭角の部分は時間的な構成が見られる。最初の位置（まるで体操の本の図のようだ）<sup>ポジション</sup>では、十字架は地面に置かれている。第二の位置では、十字架が起こされる。第三の位置では、キリストが十字架に架けられる。同時に、引っ張られた綱とそれを引く男の努力が三次元を生み出している。ここでは三次元は、事物の諸性質ではなく、人々を場所



【図版4】《キリストの磔刑》

*La crocifissione*, 1565, ヴェネツィア, 聖ロクス大信徒会館, 「接客の間」  
(1224×536 cm)

に置く手段であって、事物の方は逆に次元をそこに起き、感じさせるためにそこにあるのだ。この絵全体がキリストの十字架を前方に投げ出すために、つまり、時間的空間的な運動の二重の結果を生み出すために描かれている。つまり、これは四次元の絵、時空間、出来事を表している。下方の梯子もまたキリストを前方に押し出す。こうして、最初、彼は女性と弟子たちからなる集団の方へと吊るされているように見える。もし手を放したら、彼は、前方に崩れ落ちてしまうのではないかと見える。

灰色の肉体、瀕死の素晴らしい光輪、まるで、それは彼が生きている間しか輝かないかのようだ、灰色の傷ついた夜の蛾の羽が羽ばたきながらも、もはや光り輝く悲しき<sup>ハロ</sup>暈でしかないように。

群像の人間主義的な処理。聖母と彼女にもたれかかる一人の女。聖母の方に身をかがめる老人。フォルムは際立たせられ、はっきりと見える。こういった手法は人間主義的だ。と言うのも、復活という奇蹟の神秘的な期待でも、敗北の完全な粉砕でもないからだ。彼〔キリスト〕なしで生きなければならない。この小集団は、組織を立て直し、説教をするだろう。他の絵よりも、ずっとここでは、指導者の現前と不在が感じられる。というのも、ここで描かれているのが人間たちだからだ。そして、苦悩は、生気のない背中によって表現されている。

素晴らしい発明だ。だが、画家はいったい何を感じたのか。それを言うのは難しい。彼は空間の映画的なヴィジョンによって（彼は浮き彫りの映画を探求する）。役者たちの衣装が豪華すぎる（セシル・B・デミルのような失敗だ）、

ヨハネの服の素晴らしい薔薇色。

光. 気まぐれに置かれた事物のクオリティ. 事物は絶対的な光を帯びている. 事物はよく見えない. なぜこれらの光がそこにあるのだろうか. それは画家がそれを描いたからだ. それはそうだが, それでもやはりアルプマルル女王への敬意でもあるだろう. (MAEA, 834-835)

ここではエクフラシスと個人的な分析がないまぜになっているが、ティントレットの絵が映画的だとみなす点が、発想の中心になっていること。それと「前方 en avant」への動きに注目されている点が興味深い。このくだりはその後も続くのだが、ティントレットの分析からは離れていく。続く10月27日の断章では、ティントレットの《キリストの誘惑》の天使に似た天使という比較が出るのみだが (p. 843), 28日の断章は、これも語り手のヴェネツィアそぞろ歩きから始まりながら、突然ティントレットに関する考察が始まり、今度はマスメディアとの関係という社会学的な観点から語られることになる。

ティントレット. ルネサンスの終わり, バロックの始まり.

ティツィアーノ. 宮廷人. —ティントレット. 富裕なブルジョワ層とその慈善機関のために働く街のボーイ.

ティツィアーノ. 肖像画 (宮廷の) を個性化する.

ティントレット. 普遍化する (大衆, 普遍的なものへの市民の感情). 後になると, さらに色彩を捨て光に向かうことで, より普遍化する.

絵画は, 大衆とコミュニケーションする手段である. マスメディア. (MAEA, 847)

このように、先輩ティツィアーノ（ヴェネツィアの枠を超えて、神聖ローマ帝国カール大帝の肖像画家ともなった国際的スター）との対比で、ティントレットの立ち位置が分析されるが、これは後の「ティントレット論1」で引き継がれる視点である。その後、数ページにわたって、ティントレットとヴェネツィアとの関係が分析されていくが、内容的には57年の「ヴェネツィアの幽閉者」を予兆するものと言える。

この断章は、各種の研究書などから得た知識をレジュメする形で書かれているので、どこからがサルトル独自の見方であるかを確定するのは容易ではないが<sup>9)</sup>、それでも「ティントレットのドラマは、私たちのドラマだ。

つまり、危機の時代のドラマ、矛盾である」(MAEA, 847)というくだりに要約される主張は、サルトルのティントレット論の基調となるものであると同時に、フローベール論、マラルメ論に通底する主題である。ここではサルトルは、純粋に作品を分析するよりは、社会背景を元に注釈を施す。例えば、スペインによる支配、トルコや新世界の発見によって地中海世界の重要性が衰えることなど関係させる。その上で、聖ロクス同信会館にある《最後の晩餐》、《ゴルゴタの丘への道》を引きながら、その意図を読み解こうとする。

彼の問題は、人間全体を一幅の絵の中にどのように入れることができるか、というものだ。これは近代の問題である。ライブニッツ的空間概念からカント的空間への移行。(MAEA, 852)

この断言だけ読むと内容が捉えにくいだが、そこに続くくだりでサルトルはおよそ次のように説明する。ティントレット以前には、遠近法はあったにしても、そこでは重要な人物や事物が前景に置かれていたのであり、それは純粋に感覚的な空間ではなかった。ところがティントレットは、このような意味的な秩序を退け、重要な主題でもお構いなく後景に置くことによって、空間を絵画に導入したのである。ところが、そのことによって、人間は世界の中心ではなくなってしまいうし、世界は人間のために作られたものでもなくなる。さらに、この描き方によって、絵は私たちを見るのではなく、見られるものになる。後に見るように、サルトルは何よりも、ティントレットが空間と時間を融合させた形でタブローを構成しようとしていたと考える。その意味でも、最も重要な指摘は、「ティントレットが絵画の鑑賞者を発明した」(MAEA, 853)という指摘であろう。サルトルが取り上げる絵が、じっさい、主要人物が中心から外されたものが多いのはそのためであろうが、後年の穿った分析はここではまだ萌芽状態にある。

それに続いて、ティントレットとヴェネツィアとの関係が次のように分析される。

シエナの街とドゥッチオの間、ウフィツィ美術館の画家とフィレンツェの間には、直接的な関係があった。カルパッチオ、ジェンティーレ・ペリーニとヴェネツィアとの間にもだ。だが、ティントレットとヴェネツィアの間にはな

い、彼は決して旅行したことがなかった。彼は一度もヴェネツィアを離れようとしたことがなかったが、彼が描いたのはヴェネツィアではなかった。いや、他のいかなる場所も描かなかった。空間、光、時間だけが、いたるところにある。聖ロクス同信会館に入ると奇妙な異郷感 (dépaysement) がある。(MAEA, 855)

このような種々の興味深い考察を含む『アルプマルル女王』は、しかしながら、次第にサルトル自身のそれまでの人生の行程についての反省へと傾いていき、放棄されることになる。そんなサルトルがティントレットを再び取り上げようと思ったきっかけとまでは言わなくとも、大きな刺激になったと思われるのが、1954年にサルトル自身が主幹を務める雑誌『現代』<sup>レ・タン・モダリス</sup>誌に発表されたジュール・ヴェイユマンの「ティントレットの美的人物像」である<sup>10)</sup>。マルセル・ゲルーの弟子を自認し、分析哲学を中心に思索を展開した哲学者ヴェイユマンのこの論考に対するある種の反発心が、忘れられていたティントレットへの関心を蘇らせたのかもしれない<sup>11)</sup>。いずれにせよ、ティントレット論が新たな計画として浮上するのは1956年のことである。

### 3.3 「ティントレット 1」(画家と社会)

ボーヴォワールによれば、「彼はある出版社から美術全集のために誰か一人の画家について書くことを頼まれた。サルトルは前々からティントレットが好きだった。すでに戦前から、そして時に1946年以後、彼はティントレットの空間と時間の解釈の仕方に興味を持っていたのである。彼はティントレット論を書くことに決めた」(FC 94 下 100)。

この年、サルトルはまたもミシェル・ヴィアンとイタリアに長期滞在するが、「ティントレット論」の執筆はその時から始まり、翌年57年まで続けられた。サルトルのイタリア滞在はたいていローマを拠点にするのだが、途中、ヴェネツィアに赴き、ティントレットを精力的に見ている。「サルトルは『弁証法的理性批判』の骨休みをしようとした。彼はティントレットを見にヴェネツィアまで行ってきて、絵画論を書きはじめた」(FA98/下 104)。

かなりの分量が書き上げられたが、結局はこれも放棄されることになる。幸いその一部は『現代』誌に発表されることになる。それが「ヴェネツィアの幽閉者」(SV)である。このテキストは、サルトル自身の意志で

生前に発表された重要な断片であり、最後に「刊行予定の作品の断片」と明記されている。これはのちに『シチュアション IV』に再録され、邦訳もあるので、要点を確認するだけにしよう。

テキストはサルトルお得意の伝記的スタイルを取っており、ほぼ年代順に話が進み、誕生から死に至る形で一生の主要な出来事が語られ、コメントされる。ただし具体的な作品名はほぼゼロであり、どここの建物のために仕事をしたという記述はあっても、作品分析にはほとんど入らない点で「ティントレット2」とは対照的である。ティントレットという画家の特徴が、とりわけティツィアーノとの対比で語られる点はすでに『アルプマルル女王』でも見られたが、このテキストでもそのスタンスは変わらない。ただし、ここでは作品分析よりは宗教や社会との関係が中心になる。ティントレットがそれまでの画家とは異なり、「神なき時代」の芸術家を先取りしているというのが主な主張である。

「世紀末の芸術家——1480年前後に生まれた者たち——ティツィアーノ、ジョルジョーネ、ラファエッロは「天」と適当に折り合いをつける術を知っていた」(SV, 330/279)が、ティントレットにはそれができなかったというのだ。この立ち位置の違いは他の画家たちとの画風の違いのうちで提起されるが、詳細な分析が行われるというよりは総論的なものとどまっている。このエッセイの骨子は、1548年に描いた《奴隷を救う聖マルコ》(図版5)でスキャンダルが起こり、ティントレットが、ヴェネツィアと訣別したということである。

運命の輪が回ってしまう。30歳、腕に自信のあるヤーコボ・ティントレットは自己を主張して《奴隷を救う聖マルコ》を描き、そこに全力を投入する。驚かす、仰天させる。奇襲により自分を認めさせる。彼のよくやる手口である。(SV, 295/250)

確かに、現在アカデミア美術館に収蔵されているこの作品は仰天に値する作品である。この作品が収められるべき聖マルコ大信徒会によって拒否されたというリドルフィの伝記に依拠しながら、サルトルは、1548年がティントレットにとって運命の転機であり、画家は神々に見放された、と断定する(SV, 295/250)。ただし、この絵がなぜそれほどまでにスキャンダルを引き起こしたかはここでは分析されず、これは「ティントレット2」の主題になる。サルトルは、その後も画家の生涯をほぼ年代順に記述する





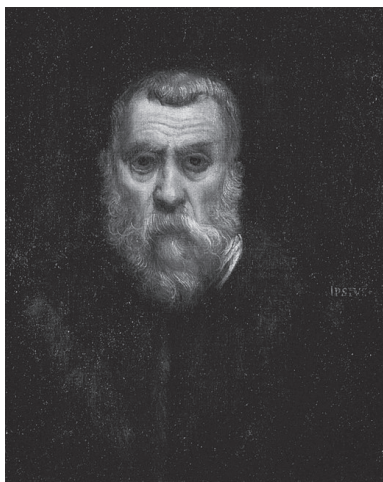
【図版5】《聖マルコの奇跡》

*Il miracolo di San Marco*, 1548, ヴェネツィア, アカデミア美術館 (415×541 cm)

ことになるが、焦点はむしろヴェネツィアという共同体の方へと移っていく。というか、画家と都市がなぜ一騎打ちを演じることになるのかという歴史的・社会的・文化的考察へとウエイトは移動し、「ティントレットの絵画は何よりも一人の人間と一つの都市の間の情熱的な関係なのだ」(SV, 335/284) とされる。

「ティントレットはこの動転している街に生まれた。彼はヴェネツィアの不安を呼吸した。その不安は彼を蝕んだ。彼はその不安しか描くことができなかった」(SV, 342/289)「不幸に生まれついたヤーコボは、自分では意識しないで、自己を直視することを拒否する一時代の証人になってしまったのである」(SV, 342/289) と、サルトルは、画家と街との緊張関係を強調する。

サルトルによれば、ティントレットが嫌われたのは、彼の絵の「ラディカリズム、その絵が事物の神秘的な仮面を剥ぎ取る力を備えていた」ためであった (SV, 342/290)。画家と都市との対立は、事実と照らし合わせる



【図版6】《自画像》  
*Autoprotait*, 1588, パリ,  
ルーヴル美術館 (62.5×52 cm)

とかなり誇張があるが、サルトルは「呪われた画家」としてティントレットを提示することに最後まで固執するのである。

「ヴェネツィアの幽閉者」が、『現代』誌に「近刊からの抜粋」として掲載された時、サルトルを心底嫌っていた同時代の作家マルグリット・デュラスがすぐさま反応して、批判的な一文を草したのも無理はないかもしれない。確かに、サルトルは「憤慨し、偶像たちを打ち倒し、墓石を暴き、死者たちを、彼らの争いをよみがえらせ、回復させ、みずから裁き手になる。裁く。そして語るのだ<sup>12)</sup>」。

この「ティントレット 1」に属すもう一つの断片についても簡単に触れておかねばなるまい。サルトル生誕 100 年を記念して 2005 年に刊行された草稿「一杯食わされた老人」(VM) である。この短い断章は、ルーヴル美術館に所蔵されている画家の晩年の《自画像》(図版 6) を取り上げ、とりわけその眼について語ったものである。その主題を一言で言えば、ティントレットはこの自画像を、あたかも被告が自らのことを知ってもらうためであるかのように描いたということに尽きる。「ティントレットがこの自画像を私たちに残したのは自分自身で裁判に出頭したかったからだ」と述べられた上で、ここでもティントレットが絵画にもたらした変革が何だったのかが問われるのである。

サルトルは「ティントレット」論を完全に放棄したわけではなかったが、『弁証法的理性批判』など大規模な作品を抱えていたため、原稿を完成させる余裕はまったくなかった。ふたたび執筆に戻るのは、哲学的大著を完成した後、1961 年のことになる。

### 3.4 「ティントレット」2 (作品分析)

「ティントレット 2」に関しては、先にも述べたように、複数の断片

が残っているが、とりわけ重要なのは、サルトルの死後「聖マルコとその分身」というタイトルで発表された、量にして「ヴェネツィアの幽閉者」の3倍ほどの長い草稿である。その稠密な分析の内容を詳しく検討するのは別の機会に譲るとして、アウトラインを見ることで満足しよう<sup>13)</sup>。

1962年に書かれた全体のプランとそれに付されたミシェル・シカールの説明によれば、《奴隷を解放する聖マルコ》、《聖ゲオルギウス》、《磔刑》、《最後の晩餐》、《聖母の神殿奉獻》などを取り上げ、「奇蹟、重力、仕草、時間、空間（外在性）、光」などのモチーフが論じられる予定であった<sup>14)</sup>。だが、「空間」以降は放棄されたようで、残された草稿で確認できる重要テーマはとりわけ重力と、ジュネ論及び『家の馬鹿息子』で重要な概念装置として用いられる「仕草／行為」の二項対立である。

具体的な作品としてはそのほかに《訪問》、《牢獄で天使の訪問をうける聖ロクス》《聖女ウルスラと百人の乙女》などへの言及もあるが、何よりも、聖マルコ関連の一連の絵、とりわけ、先に挙げた《奴隷の奇蹟》が分析される<sup>15)</sup>。現在アカデミア美術館にあるが、もともとは聖マルコ同信会の装飾画として制作されたこの作品は、ヴェネツィアの守護聖人でもある聖マルコの奇蹟を描いたもので、主題的にも、様式的にも極めて重要な作品である。この自然主義的な写実性と場面の非現実性によって、ティントレットはヴェネツィア派の最も重要な画家のひとりとして、独自の創造性を示したというのが美術史上の位置づけであろう。まずは、この作品が市民たちにはきわめて不評であった点をサルトルは強調する。それはなぜか。聖人が天からやってくるというよりは、落下しているように見えるためだ。この空中浮遊をめぐって、重力と浮力が問題になり、サルトルは極めてスリリングな分析を展開し、ここでも聖マルコがアメリカン・コミックスのスーパーマンと比較されるどころ（SMSD, 177）などが、先の映画の視点との比較と同様、興味深い。物質性と奇蹟、この相反するものがティントレットにおいては並存する。この奇妙さのうちに、サルトルはその特徴を見出す。聖人のダイビングのような姿勢をサルトルは、他の作品などにも言及しながら、分析する。『アルプマルル女王』でも言及されたティツィアーノの《聖母被昇天》のきわめて優美な上方への動きと、聖マルコの急降下が対比されるのみならず、二人の画家による《聖母の神殿奉獻》（図版7, 8）の比較などもされる。「史上初めて、1540から45年にかけてのある時、不幸にして正確に年代を確定することはできないが、絵画は想像的な空間につきまとわれた平板な平面であることをやめ、画家によって



【図版7】 ティツィアーノ 《聖母の神殿奉獻》 *Presentazione di Maria al Tempio*,  
1534–38, ヴェネツィア, アカデミア美術館 (335×775 cm)



【図版8】 《聖母の神殿奉獻》 *Presentazione di Maria al Tempio*,  
1552, ヴェネツィア, マドンナ・デッロルト教会 (429×480 cm)



作り上げられた回路となった」(SMSD, 179)と述べて、サルトルは、ティントレットの「主観主義(subjectivism)」を強調する。

重力のモチーフはティントレットの作品のうちに遍在していると考えられるサルトルは、その予兆を《訪問》(図版9)<sup>16)</sup>のうちに見とる。「《訪問》は《奴隷の奇蹟》を予告している。それはまた《放蕩息子の帰還》も予告しているし、最終的には、サン＝ジョルジョ [=マジオーレ] 教会の《最後の晚餐》に至る全作品を予告している」(SMSD, 179)と述べる。確かに、1592年制作の《最後の晚餐》(図版10)は伝統的遠近法に真っ向から逆らうような不思議な



【図版9】《訪問》*Visitazione*, 1550 or 1570, ボローニャ, 国立絵画館 (256×153 cm)  
同じ主題の絵は、聖ロクス同信会館にもある (1588)。



【図版10】《最後の晚餐》*Ultima cena*, 1594,  
ヴェネツィア, サン＝ジョルジョ＝マジオーレ教会 (365×568 cm)



【図版11】《聖ゲオルギウスの龍退治》  
*Saint George Killing the Dragon*, 1558,  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー (157.5×100 cm)



【図版12】《聖ゲオルギウス》  
*San Giorgio*, 1544, サントベテルブルク,  
エルミターージュ美術館 (122×92 cm)

構図を持った作品だ。ティントレットはこの主題を何度も描いているのだが、対角線を主軸とするこの絵では、視線は予想外に導かれ、中心に向かって集約することはなく、キリストは光背によって認められるにしても、ここでも前への運動によって、ダイナミックな動きの方へ注意は向かってしまうからである。

このあとに続く部分と想定されるテキストが、1966年に『ラルク』誌に発表された「聖ゲオルギウスと龍」である。こちらでは、ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵のティントレットの《聖ゲオルギウスの龍退治》(図版11)を先行の同主題の作品(カルパッチオ)との違いを強調しつつ、分析を進める。確かにこの作品では、ティントレットの構成はなんと奇妙であり、私たちの視線はまず前景にあり、画面外に飛び出さんばかりの薔薇色のマントをひるがえす貴婦人の姿に注がれるはずだ。中景の龍はほ



とんど背景に溶け込んでいるし、聖ゲオルギウスとは言えば顔も定かでなく、むしろ白馬の方が存在感を発揮している。サンクトペテルブルクのエルミタージュ美術館所蔵の、この下絵と思われる作品（図版12）は、古典的な構図で、聖者が中央、龍が前景、王女はゲオルギウスの斜め後ろで怯えている。両者を比べた時、ティントレットの作り出すダイナミックな物語性は顕著であり、サルトルがこの作品に着目するのも納得できる。じっさい、ロンドンの作品は「逃走、落下、埋没、衰退、これらが同時に起こっている」（Sit, IX, 209/163）と描写するサルトルの言葉通りである。背景には城塞、そして、空には光に包まれた神が輝くのだが、サルトルは、ヴェネツィアの風景が直接は描かれないにもかかわらず、ヴェネツィアの構造、光、すべてがティントレットの絵にはあると示唆した後、《聖ゲオルギウス》が示すのは「われわれが流謫の状態でもまれてきた」（Sit, IX, 216/173）ことなのだと言断する。

龍と戦士と王女は鉛色の空の下でもがいている。（略）ずっと遠くに、もっとずっと遠い水平線の上のあたりにヴェネツィアがある。（略）遠方においては、重力は弱まり、われわれは重力に打ち勝つことができる。また同じ理由で、遠方は人間を神にまで高めることができる。（Sit, IX, 216/173-174）

「聖ゲオルギウスと龍」は、サルトルがロンドンに行くたびに、この絵を友人たちに見せて解説したという挿話で終わるのだが、このテキストに続く部分と見なされる、死後発表の「ティントレットの仕上げられた作品」（PFT）にはもう少し結論めいた文が見られる。

ロブスティは事物を彼が見た通りに、あるいは彼のような境遇にある者なら見るように、描いた。換言すれば、画布の上に遠近法的に置かれた光景は、芸術家の社会的物の見方を反映しているのである。（PFT, 28）

### 3.5 「ティントレット論」の特徴

以上がサルトルの構想していたティントレットの概要だが、その特徴を最後にまとめてみることにしよう。サルトルはもちろん美術史研究者ではないが、貪欲な読書家であり、ある主題について書く際にはかなりの分量の資料を読み込むのが常だ。ただ、それについて自分のテキストで明示的

に言及することは少ないために、参照資料を特定することは必ずしも容易ではない。ヴァザリ、リドルフィの伝記、コレティによるモノグラフィをはじめ、資料を博搜したことは様々な証言からも明らかだ。じっさい、サルトルは歴史家でも美術史家でもないから、いわゆる学術調査をティントレットに対して行うことはできない。作家・哲学者としての直観から始まり、独自の分析を行う。その際に先行研究をきわめて自由な形で使用するのが、特徴と言える。換言すれば、自前の調査ではなく、孫引き、二次文献に頼るわけだが、同時に教会や美術館などに足しげく通い、作品を飽きずに眺める点では、素材に即していることも間違いない。

一方、サルトルがティントレット論を執筆していた時期はマルクス主義批評がきわめて活発な時期であったことも忘れてはなるまい。なるほど、サルトルのティントレット論にもそのような側面がまったくないとは言えない。というか、一見するとヴェネツィアの社会構造や経済などに言及しつつ、ティントレットの芸術家としての位置づけを語る仕方は、下部構造によって上部構造を説明するマルクス主義的なアプローチに見えるかもしれない。しかし、それは似て非なるものである。61年にローマで行われた講演でも、サルトルはマルクス主義には美学が決定的に欠けているとして、新たな美学の必要性を強調している<sup>17)</sup>。社会・文化史的アプローチや、ルフェーブやルカーチに代表されるマルクス主義的美学との対決は、『弁証法的理性批判』『ティントレット論』『家の馬鹿息子』に通底する問題構成だと言えよう。サルトルは、マラルメ論、フローベール論において神なき時代の芸術家とは何か、という切り口から近代の芸術家にアプローチするが、すでに見たように、ティントレットに関しても、宗教画について分析しながら、マテリアリストとしての画家の誕生というストーリーを描こうとする。

ティントレットに関して、重要なモノグラフィを著している美術史家ギヨーム・カスグランによるサルトル評価が興味深い。歴史的・美術史的には必ずしも正しくないとしながらも、新たな読解を可能にすると積極的に評価しているからである。「サルトルの仕事は、やや歴史的な解釈に誇張があるとはいえ、この「幻視的画家」の質的なものが何を含有しているかを理解し、ティントレットの批評的な受容が、ごく最近のものも含めて、美術史の枠組みを超えるイデオロギー的な対決によっていかに方向づけられているかを把握するために有用である<sup>18)</sup>」。この領域横断性こそが、サルトルがイタリアとの接触によって少しずつ開拓していったスタイルだと

いうのが私の仮説である。混淆的なテキストであるティントレット論は素描にとどまっているが、その成果は『家の馬鹿息子』に結実すると言えよう。

[以下、続く]

参考文献 および 略号

**Jean-Paul Sartre**

- OR : *Œuvres romanesques*, édition établie par M. Contat et M. Rybalka avec la collaboration de G. Idt et de G. H. Bauer, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981. N『嘔吐』(鈴木道彦訳), 人文書院, 2010年。
- MAEA : *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, sous la direction de Jean-François Louette, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- QL : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2000 [1948]『文学とは何か』(加藤周一他訳), 人文書院, 1999年。
- SV : « Le Séquestré de Venise », dans *Situations, IV*, Gallimard, 1964。「ヴェネツィアの幽閉者」(平川祐弘訳)『シチュアションIV』人文書院, 1964年。
- Sit. IX : « Saint Georges et le dragon », dans *Situations, IX*, Gallimard, 1972。「聖ゲオルギウスと龍」(粟津則雄訳)人文書院, 1974年。
- SMSD : « Saint Marc et son double (Le Séquestré de Venise) », *Revue Obliques : Sartre et les arts*, Éditions Borderies, 1980.
- PFT : « Les produits finis du Tintoret », *Magazine littéraire*, n° 176, septembre 1981, pp 28-30.
- S&A : « La Restitution plastique d'un miracle » (fragment sans titre), in *Sartre e l'arte*, Catalogue de l'exposition de la Villa Médicis à Rome, dir. M. Sicard, Rome : Edizione Carte Segrete, 1987, pp. 39-51.
- Sartre*, Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, dir. Mauricette Berne, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2005.

**Simone de Beauvoir**

- FC : *La Force des choses*, Gallimard, 1963, coll. « Folio », 1988.『或る戦後』上・下(朝吹登美子・二宮フサ訳), 紀伊國屋書店, 1965年。
- CA : *La cérémonie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre* août-septembre 1974, Gallimard, 1981.ボーヴォワール『別れの儀式』(朝吹三吉・二宮フサ・海老坂武訳), 人文書院, 1983年。

- ティントレット, ヴェネツィア関連, その他  
*Tintoretto*, a cura di Sgarbi (Vittorio), Skira, 2012.  
Lefebvre (Henri), *Contribution à l'esthétique*, Editions Sociales, 1954.  
Lorenzetti (Giulio), *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Bestetti e Tumminelli, 1926.  
Nepi Scirè (Giovanna), *Les Galeries de l'Accademia de Venise*, Electa, 2009.  
Ridolfi (Carlo), « Vita di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto cittadino veneziano », in *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, vol. 2, Padova, 1837 (Venezia, 1648).  
Ruskin (John), *Les pierres de Venise : études locales pouvant servir de direction aux voyageurs séjournant à Venise et à Vérone*, H. Laurens, 1906.  
—— *Le Repos de Saint Marc*, Hachette, 1907.  
Tietze (Hans), *Tintoretto : The Paintings and Drawings*, London, 1948.  
Valcanover (Francesco), *Jacopo Tintoretto et la scuola grande de San Rocco*, Storti Edizioni, 2010.  
Vasari (Giorgio), *Le vite de' più eccellenti pittore scultori e architettori* (1564).

\*

本稿は、「サルトルとイタリア (2)」(『立教大学フランス文学』47号, 2018年, pp. 63-91)の続編である。内容に関しては, 2017年に東北大学で行われた日本フランス語フランス文学会秋季大会, ワークショップ「生誕111年 J.-P.サルトル再読——実存主義を速く離れて」における口頭発表「評伝というトポスの可能性——未完のティントレットを中心に」の原稿を発展させたものである。企画をしてくださった翠川博之氏, 登壇者で貴重なコメントを寄せてくださった生方淳子氏にあらためて謝意を表したい。

本論文は, JSPS 研究費 15K02390 (研究代表者, 澤田直) の助成を受けたものであることを記し, 感謝します。

注

- 1) プレイヤード版の编者, ジル・フィリップは, テーマの重複はあるにしても『アルプマルル女王』をティントレット論と同一視してはならない, と述べている。Cf. MAEA, 1508.
- 2) ティントレットとその工房は, 総督の肖像画をいくつも制作している。ここでサルトルは, アカデミア美術館所蔵の有名な *Alvise I Moncenigo* などをイメージしているのだろうか。
- 3) つまり, 西洋絵画の2大潮流で言えば, デッサン重視の線描派ではなく,

彩色重視の色彩派を好むということになる。だが、ティントレットはティツィアーノやヴェロネーゼのような絢爛豪華な色使いを好むわけではない。彼の狙いはヴェネツィア伝統の色彩とミケランジェロの素描を統一することだったと言われる。

- 4) Cf. FA, 98/ 下 104.
- 5) Jean-Paul Sartre, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2005.
- 6) 語り手はこの絵について、「確かにうまく描けている。だが、すぐに退屈になる。偽の貴族性、慣習的な動きのためだ。幸いにも、聖女ウルスラのカルパッチョがいる。これは確実に同性愛的な作品だ。なぜなら聖女ウルスラはほとんど目立たないからだ」(MAEA 807) と述べる。聖ウルスラの連作《イギリス大使の到着》(1490-95) について触れた部分だが、ここにはブルーストをしばしば意識していたサルトルの目配せがあるかもしれない。
- 7) サン・マルコ広場の小広場に、カナル・グランデに面して立っている2本の円柱の上にはそれぞれ、聖マルコを象徴する「有翼の獅子」像と、聖テオドロが配されていることはよく知られているとおりである。
- 8) ティントレットの作品は6, 10, 11 室などに分散して置かれている。
- 9) プレイヤード版の注によれば、コレッティ、セザンヌの『ガスケとの会話』などから着想を得ている。
- 10) Jules Vuillemin : « La personnalité esthétique du Tintoret », *Les Temps modernes*, n° 102, mai 1954, pp. 1965-2006.
- 11) この指摘を行うのは、ミシェル・シカルである。Michel Sicard, « Approche du Tintoret », <http://michel-sicard.fr/textes/sartre/approches-tintoret-2005.pdf>. じっさい、ヴェイユマンからの引用は「ティントレット 2」に見られる。
- 12) Marguerite Duras, *Œuvres complètes* t. III, 2014, Gallimard, coll. « La Pléiade ». p. 1009. このあたりの経緯については拙稿「マルグリット・デュラスと地中海 廃墟を透視すること」『立教大学フランス文学』46号, pp. 85-109 (2017) を参照されたい。
- 13) この草稿を解析した貴重な論文に黒川学「ティントレットの空間：サルトルにおける「奥行き」の問題」(石崎晴己・澤田直編『サルトル 21世紀の思想家』思潮社, 2007年, 所収) がある。
- 14) このプランは、サルトルの生誕100年を記念して行われた展覧会のカタログに収録されている。Sartre, *Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France*, dir. Mauricette Berne, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2005, pp. 192-193.
- 15) アカデミア美術館の第10室には、《奴隷の奇蹟》(*I miracolo di San Marco*

o *Il miracolo dello schiavo*) のほか、《聖マルコの遺骸を焼却から救うアレクサンドリアの信者》(*Il trafugamento del corpo di San Marco II*, 398×315cm, 1562-1566)、《サラセン人を救う聖マルコ》(*San Marco salva un Saraceno durante un naufragio*, 398×337 cm, 1562-66)、《聖マルコの夢》(*Sogno di San Marco*, 388×314 cm, 1585) がある。

- 16) 現在は、ポーロニアの国立絵画館に収蔵されている《訪問》は1570年頃の制作とみなす説もあるようだが、サルトルはそれを1540年代に位置づけている。
- 17) Cf. *Qu'est-ce que la subjectivité*, édition établie et préfacée par Michel Kail et Raoul Kirchmayr, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais ». ジャン＝ポール・サルトル『主体性とは何か』(澤田直・水野浩二訳) 白水社, 2015年。
- 18) Guillaume Cassegrain, *Tintoret*, Hazan, 2010, p. 296. この本にはサルトルへの言及が随所に見られる。