Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-12

ゾラとマネ : 共和主義者の共闘 : 1870年代パリの都市情景における芸術と政治の問題について

吉田, 典子

(Citation)
表現文化研究,9(1):65-88

(Issue Date)
2009-11-13

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81002903

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002903

研究論文｜©2009 神戸大学表現文化研究会｜2009年9月11日受理｜
Article｜©2009 SCBDMMT, Kobe University｜Accepted on 11 September 2009｜

ゾラとマネ：共和主義者の共闘
― 1870年代パリの都市情景における芸術と政治の問題について

Zola and Manet: A Joint Struggle of Republicans ― Art and Politics of the Parisian Cityscape in the 1870s

吉田典子　Noriko Yoshida

概要

本稿は、マネによるパリ市役所の壁画プラン（1879）を中心として、『パリの胃袋』（1873）から『ボヌール・デ・ダム百貨店』（1883）までのゾラの小説と、マネおよび印象派の絵画との関係について検討するものである。一般にはゾラとマネの共闘関係は、1860年代後半がピークであると考えられているが、70年代から83年にマネが亡くなる年まで、両者にはとりわけ共和主義者として、共通の社会的な主題が存在していることを示した。

第3共和制初期のフランスにとって最大の関心のひとつは、普仏戦争とパリ・コミューンで疲弊したパリを復興し、新しい共和国の首都として再構築することであった。とりわけ画家たちの関心は、第2帝政期のパリ改造によって作られた単調で面白みのない都市を、より多様で活気に満ちた色鮮やかな空間へと「装飾」することに向けられた。マネの市役所壁画プランもそうした共和主義的な「装飾」の一環と見なすことができる。鉄とガラスの中央市場を野菜や果物の鮮やかな色彩の斑点 taches で彩色したゾラの『パリの胃袋』は、画家たちに新しい芸術の指針を示し、モネやルノワール、カイユボットらの都市風景画に影響を与えた。また主人公フロランの部屋の「革命的装飾」は、モネとマネによる旗で飾られた都市風景につながる。とりわけマネの《モニエ通り》連作には、新興の町並みと労働者の悲惨が対比され、『居酒屋』『ナナ』と共通する社会認識が認められる。さらに、マネの《フォリ・ベルジェールの酒場》は、1880年代に入ってますます進展する商業主義のなかで誕生した「売り子」という新たな労働者に注目し、その眼差しを作品の中心に据えた点で、ゾラのデパート小説の先触れとなっている。

キーワード：テクスト文化、視覚文化、エミール・ゾラ、エドゥアール・マネ、印象派、第3共和制、都市情景

Abstract

This paper examines, starting with Manet's decorative plan for the new Paris City Hall (1879), the relations between Zola's novels from *The Belly of Paris* (1873) to *Ladies' Paradise* (1883) and contemporary paintings by Manet and Impressionists. The general belief is that the joint struggle of Zola and Manet climaxed in the late 1860s. However, this paper demonstrates that their shared social themes as republicans extended through the 1870s until Manet's death in 1883.

A chief concern for the early French Third Republic was to revive the city of Paris from the disasters of Franco-Prussian War and Paris Commune and reconstruct it as the new capital. Among all, the painters intended to "decorate" the monotonous city, renewed by Haussmann in the Second Empire, into a diverse, vital and brilliant space. Manet's plan for a mural painting may be considered as a part of such republican "decoration." Zola's novel, *The Belly of Paris*, depicts the Central Marketplace of iron and glass being made colorful by the "taches" of various vegetables and fruits, which possibly suggested a new technique for Renoir, Monet and Caillebotte. The "revolutionary decoration" of Florin's chamber in the novel seems to have influenced the cityscape decked with flags by Monet and Manet. Especially Manet's *Rue Mosnier* paintings, contrasting the newly developed city with the misery of the working class, demonstrate the same social consciousness as *L'Assommoir* and *Nana*. Finally, Manet's *Bar at the Folies-Bergères* precedes Zola's novel on the department store, in focusing on the barmaid or shop girl, a new profession brought forth by the increasing commercialism in the 1880s.

Keywords: *Text Culture, Visual Culture, Emile Zola, Edouard Manet, Impressionists, Third Republic, Cityscape*

1. はじめに:ゾラの美術批評とマネ・印象派

美術批評家としてのゾラが、マネや印象派、そしてセザンヌに対して、どのような評価をしたかということについては、すでにいろいろな研究がある[1]。ゾラとマネの関係については、1866年、『エヴェヌマン』紙に掲載した美術批評で、ゾラがスキャンダルの渦中にあったマネを擁護し、将来のルーヴル入りを予告したこと、翌1867年には長大なマネ論『エドゥアール・マネ——伝記的・批評的研究』を書き、その返礼にマネが《エミール・ゾラの肖像》を描いたことは、よく知られている。1868年のサロンにおいてゾラは、肖像画のために自身が何度もポーズを取った体験を語りながら、「自然なしでは何もできない」というマネを「ナチュラリスト(自然主義者)」と呼び、自らの文学との結びつきを確認する[2]。また、モネら後の印象派の画家たちについても、「現代の現実」を個性的な「気質」をもって描く「レアリスト」、「アクチュアリスト」そして「ナチュラリスト」として、彼らを積極的に評価していく。このようにして、1860年代後半にゾラは、マネをはじめとする新しい流派の画家たちとのあいだに、文学と絵画の一種の共同戦線を打ち出したのであった。

その後、普仏戦争(1870)やパリ・コミューン(1871)を経て、第3共和制下において、1874年を皮切りに印象派展が開始される。ゾラもこれらの展覧会には、短いながらも好意的な批評を送るが、1878年～1879年から、印象派に対するゾラの言辞に変化が生じる。1878年の批評記事の末尾では、「印象派によって開始された革命は素晴らしいこと」としながらも、「新しい方式 la nouvelle formule を実現するであろう天才芸術家を待つ必要がある」という天才待望論を表明することで、印象派に対する一種の不充足感をあらわにする[3]。1879年になると、印象派への不満はさらに明確になる。ゾラは、印象派のテクニック不足を指摘し、彼らが「先駆者」pionniers でしかないこと、安易で素早い制作に満足し、「長いあいだ熟考された作品の堅固さ」 la solidité des œuvres longuement méditées を軽んじていることを批判するのである[4]。マネに対しても、見事な目を持っているとしながらも、「その手は目に及ばない」 sa main n'égale pas son œil、「ひとつの技術を作り上げるすべを知らない」 Il n'a pas su se constituer une technique、したがって「描き始めたときに自分がどこに向かうのかも、またそもそもどこかに行き着くのかどうかさえもわからない」、そのため成功した作品は素晴らしいが、時には道に迷って不完全な作品もある、と述べるのである[5]。

こうしたゾラのマネ評価は、その後のマネ没後に書かれた回顧展のカタログ序文(1884)を踏まえてさらに検討すべき問題を孕んでいる[6] が、ここで述べておきたいことは、この時期のゾラの、マネや印象派に対する不満のなかには、画家が明確なプランないしプログラムを持って自身の作品を構築していない、ということがあったと思われる。それは、1個の作品の制作に関してだけでなく、総体としての作品世界という意味でもあるだろう。なぜならゾラは明らかに、自らの壮大な文学プランに呼応するような画家を求めていたが、その文学プランとは『ルーゴン＝マッカール叢書』によって同時代のフランスにおける人間と社会の真実を書き尽くそうとすることであった。ゾラが「新しい方式」 la nouvelle formule というとき、それは、彼の提唱する「自然主義の方式」 la formule naturaliste のことに他ならない。ゾラが印象派やセザンヌに十分な評価を与えることができなかったのは、自分とともに戦う仲間だと思っていた画家たちが、より純粋な絵画的・造形表現的な価値を求めて、戦いの方向を転換していったからであるというドミニク・フェルナンデスの見解は、おそらく正しいのだろう[7]。

ゾラは、79年～80年にはバスティアン＝ルパージュやジェルヴェックスなど、彼が「自然主義の方法を絵画に応用することによって成功を収めた[8]」と考える画家たちにも一定の評価を与えるが、やはり留保付きの評価でしかない[9]。自身の文学に呼応する絵画的試みとしてゾラが最後まで望みを託したのは、やはりマネだったのではないだろうか。そしてマネは1883年に亡くなってしまうが、マネの方でもまた、ある程度まではそうしたゾラの要請に応えようとしたのではないだろうか。

本論の目的は、こうした可能性を検討するために、ゾラの美術批評だけではなくその小説作品を中心的な資料として、同時代の社会的・政治的背景を踏まえながら、マネの絵画作品との関係を再考することである。というのも、一般には「[マネの]ゾラとの共闘関係も1860年代後半がピークであった[10]」と考えられているからである。なるほど、美術批評を見るかぎり、1870年代以降に関しては、ゾラのマネへの賛辞もおおむね60年代後半の論旨の繰り返しであってそれほど目新しい点はなく、またマネの絵画《ナナ》(1877)とゾラの小説『ナナ』(1880)との関係や、1879年春～夏頃に、マネがアレクサンドリーヌ・ゾラ夫人のパステルによる肖像画を制作していることなどが知られているものの、それらは散発的な出来事と見なされがちである。

それに対して、本稿においては、1873年のゾラの小説『パリの胃袋』を起点として、『居酒屋』(1877)『愛の一

ページ』(1878)『ナナ』(1880)といった小説群、さらには、『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)とマネ晩年の大作《フォリ・ベルジェールの酒場》(1881-82)の関係までを含む約10年間を視野に入れて、ゾラとマネおよび印象派の関係についての考察を進めていきたいと思う。

2. 1879年マネ：パリ市役所壁画プランをめぐって

検討の手がかりとして最初に取り上げたいのは、マネが1879年4月10日の日付で、セーヌ県知事へ宛てて送った手紙である。これは、パリ・コミューン時に火災によって焼失し、建て替えがおこなわれたパリ市役所の市議会議場(la salle des séances du Conseil municipal)の壁画装飾のためのプランを提案したものである。

> 私は一連のコンポジションを描くつもりですが、それは、今日では聖別された、私の考えをよく描いている表現を使うならば〈パリの胃袋〉を表象するもので、それぞれの社会環境の中で活動する各種の同業者団体とともに、我々の時代の公的かつ商業的な生活を表現するものです。市場のパリ、鉄道のパリ、橋のパリ、地下のパリ、競馬場と公園のパリを描くことになるでしょう。天井には、市民としてパリの偉大さと富に貢献した、あるいは現に貢献しているすべての同時代人が、それぞれにふさわしい動きで周囲を巡っているような回廊(ギャラリー)を描くつもりです。
>
> Peindre une série de compositions représentant, pour me servir d'une expression aujourd'hui consacrée et qui peint bien ma pensée, "Le Ventre de Paris", avec les diverses corporations se mouvant dans leur milieu, la vie publique et commerciale de nos jours. J'aurais Paris-Halles, Paris-Chemins de fer, Paris-Pont, Paris-Souterrain, Paris-Courses et Jardins. Pour le plafond, une galerie autour de laquelle circuleraient dans des mouvements appropriés tous les hommes vivants qui, dans l'élément civil, ont contribué ou contribuent à la grandeur et à la richesse de Paris[11].

この計画は残念ながら実現されることはなかったが、マネは相当真剣であったらしい[12]。この手紙を引用している古くからの友人のアントナン・プルーストは、当時のマネの憤慨ぶりを伝えるとともに、「マネは生涯を通じて、あるモダンで装飾的な大作を描こうというプランを持っていた、しかし人々は彼にそれを実現させなかった[13]」(傍点引用者)と書いている。

『パリの胃袋』というのは、ゾラが1873年に出版した小説である。この物語は、オスマンのパリ改造の一環として建てられた鉄骨とガラスのパリ中央市場を舞台として、大量の食料品とそれを売る商人たちがうごめく世界のなかで、一人の夢想家肌の共和派青年フロランが政治的・社会的に挫折する物語を描いている。この小説には、フロランの友人として、中央市場近辺を徘徊している貧乏画家クロード・ランチエが登場する。後の小説『作品(制作)』(1886)の主人公となる画家である。芸術界を描いたゾラの小説といえば、『作品(制作)』が有名であるが、この小説が、1886年という印象派の運動が終息を迎えた年に書かれ、懐古的な色彩が強いと同時に、象徴主義や表現主義への方向性もうかがわれるのに対し、1873年という第1回印象派展の前夜に出版された『パリの胃袋』が、ゾラと仲間の画家たちにとって、非常に重要な作品であったということは、十分に推測できることである。マネは出版された小説をゾラから献呈されるとすぐさま礼状を送り、「とてもおいしそうで、新鮮な青果の匂いを発散させているこのいちばん新しい本[14]」に謝辞を呈している。マネは壁画プランのなかで、「パリの胃袋」という表現について「今日では聖別された表現」 une expression aujourd'hui consacrée と書いているが、この consacrée というのは「神聖なものにされた」「正式に認められた」という意味であり、このゾラの小説は、当時の新しい絵画の画家たちにとって、いわば一種の「聖書」ではなかっただろうかと推察されるのである。そのことは、たとえばベルト・モリゾが母親にこの本を読むように勧めたという事実からも窺うことができる。もっともモリゾ夫人は、「あなたのゾラ」はあまり気に入らないこと、自分は「この流派には与さない」(Non, décidément, je ne suis pas de l'école!)ことを言明するのであるが[15]、そのことは逆に、ゾラと画家たちがひとつの「流派」を形成していたことを証拠立てるであろう。

マネによる市役所の壁画装飾プランには、ゾラの示唆があったということは、十分に考えられる。まず、「市場」「鉄道」「橋」「地下」「競馬場と公園」という、都市のトポスの選択(特に「地下」)が非常にゾラ的であるし、また何よりも、同時代の人々の生活を映し出す大々的な壁画を描くというのは、『作品(制作)』のなかでクロード・ランチエが語っていることだからである。『作品』の最初の方で、クロードと作家志望の友人サンドーズが、互

いに壮大な作品構想を語り合う場面があるが、このときクロードは次のような理想を語る。

> 「ああ！すべてを見、すべてが描けたら！壁という壁が絵で覆われるのだ。駅も、市場も、役所も、これから建てられるものすべてが装飾される décoré 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。強靭な筋肉と頭脳こそ要請される。主題には事欠かないからな。いいか、さまざまの人生が往来に溢れている。貧しい者、富める者、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。どの職業も活気がみなぎり、あらゆる情熱が白日の下で燃えたぎっている。それに、農民だ、動物だ、田園だ！今に見てろ！俺は馬鹿じゃないぞ！この手がむずむずしてるんだ！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！」
>
> この画家と作家の二人が一緒になるといつもこのような興奮状態になるのだった[16]。（傍点引用者）

これは、小説中の絵画《外光》（マネの《草上の昼食》を思わせる作品）のために、サンドーズがポーズを取っている場面でのクロードの台詞であるが、ここでゾラは、自らが画家に求める理想を吐露しているように思われる。それは、『ルーゴン＝マッカール叢書』と同様に「現代生活のすべて」を描く絵画であった。同時に注目しておきたいことは、それらが都市の建築物を「装飾」 décorer するものとして構想されていることであるが、この点については後の章で検討する。いずれにせよ、ゾラがマネに、壮大な構想を持った壁画大作を描かせたかったことは確かであろう。そしてマネもまた、同じような理想を、上記の知事宛の手紙で語っているのである。

3. 1870年代パリの政治状況

ここで同時代の政治史を参照すると、マネがこの手紙を書いた1879年4月という時期はかなり示唆的である。つまりそれは、同年1月におこなわれた選挙で、共和派がそれまでの下院だけでなく上院でも多数派を占め、王党派のマクマオン大統領がついに辞任に追い込まれて、共和派が全面的な勝利を収めた直後なのである。

マネが若い頃から熱狂的な共和主義者であったことはよく知られている。普仏戦争の時には、その愛国的な共和主義から国民軍 Garde nationale に入隊し（最初はドガとともに砲兵隊に「志願砲兵」 canonnier volontaire として、次いで参謀本部中尉 lieutenant de l'état-major として）、プロシア軍による包囲下のパリで厳しい寒さと飢えを経験する。家族や友人に送った手紙には、「肉屋は週のうち3日しか店を開けず、人々は朝の4時から行列しており、列の後ろだと何も買えない（1870年9月30日）」「今やパリでは、猫や犬やネズミの肉を売っている（11月19日）」「ガスはなく、黒パンだけで、昼も夜も大砲の音が鳴り止まない（1月15日）」と書き記している。1月28日のパリ降伏の後、マネは、オロロンに疎開していた家族のもとに戻り、ボルドー、アルカションを経てパリに戻ろうとするが、3月28日のパリ・コミューンの成立宣言が、その帰還を遅らせた。したがって、コミューンの最中には彼はパリにいなかったが、コミューン成立後にクールベの音頭取りで結成された「芸術家連盟」 Fédération des artistes には、マネの名前はメンバーとして記載されている。また、政府軍によるコミューン弾圧の報を受け、急いでパリに戻ろうとしたことは確かで、マネはコミューンの惨状を描いた数少ない画家となった[17]【図1】【図2】【図3】【図4】。

パリ市役所は、コミューンのいわば「記憶の場[18]」 lieu de mémoire である。コミューンの成立は市役所前広場で宣言され、赤旗のなびく広場を数万のパリ市民が埋め尽くし、祝砲やファンファーレのとどろくなかで「共和国万歳！」「コミューン万歳！」の声が響き渡ったといわれる[19]。その市役所が5月21日から28日までの「血の週間」 la semaine sanglante と呼ばれる政府軍との攻防で炎上し、廃墟と化してしまうのである。ゾラもコミューン自体に関しては疑義を呈した記事を書いているが、基本的には熱烈な共和主義者である。やはりコミューンの最中はパリを離れていたが、内戦の直後に戻ってきたパリの惨状に愕然とする。

コミューン後のフランスにとっては、戦争と内乱による多数の死者、莫大な賠償金、アルザス・ロレーヌの割譲などにより、疲弊しきった国を立て直すことが急務であった。しかし政局はなかなか安定しない。1870年代前半ではまだ、国民議会で王党派が大きな勢力を占めていた。1873年5月にティエール大統領は辞職に追い込まれ、後任にはパリ・コミューン鎮圧の指揮をとった王党派のマクマオン元帥が選出される。マクマオン大統領は「道徳秩序」 l'ordre morale のスローガンを掲げ、教会と名望家層を主体とした社会をめざし、一

時は王政復古の可能性すらあり得た。マネの戯画《ポリシネル》【図5】は、マクマオン大統領【図6】を皮肉ったもので、マネはこれを版画にして大量に流通させようとしたが、察知した警察が事前に差し止めるという出来事があった[20]。

徐々に巻き返しを図る共和派は、1875年に共和国憲法を1票差で成立させる。1870年代後半は、王党派と共和派の勢力が拮抗していた時期である。1876年3月の選挙で共和派が下院で圧勝するが、その勢力が確かなものとなるのは、前述のように、1879年1月の選挙で上院でも共和派が多数派を占め、マクマオン大統領が辞任に追い込まれたときのことでしかない。この後ようやく第3共和制は完全な共和派の政権となり、1880年代にはジュール・フェリーを中心とする穏健共和派の内閣が、ラ・マルセイエーズを国歌に定め、バスティーユ襲撃の7月14日を国民の祝日にするなど、一連の共和主義的改革を進展させていくことになる。

したがって、1879年4月の時点で、共和派の画家が、コミューンの廃墟から立ち上がって新しく生まれ変わったパリ市役所の新庁舎に、新しい共和国にふさわしい壁画を描くという行為は、相当に大きな意味を持っていたと思われるのである。

それでは、この壁画プランにおいて、マネが『パリの胃袋』という小説を喚起したのには、どのような意味があったのだろうか。ここで、『パリの胃袋』を出発点として、ゾラとマネや印象派の画家たちにおける1870年代の政治と芸術の関わりを考えてみたい。

4. 『パリの胃袋』における政治と芸術

『パリの胃袋』の主人公の共和派青年フロランは、1851年12月のルイ・ナポレオンによるクーデタの際に無実の罪で逮捕され、南米ギアナのカイエンヌに流刑に処された過去を持つ。飢餓に苦しみ、脱獄してパリに舞い戻ってきたのは、7年後のことである。小説は、ほとんど行き倒れになっていたフロランが、郊外からパリに野菜を運ぶ荷馬車に助けられ、真夜中の中央市場まで運ばれるところから始まる。飢えて痩せ衰えたフロランが見たものは、帝政の繁栄のなかで飽食に酔いしれる「太った」人々の姿であった。フロランは、弟のクニュとその妻リザの営む近代的なシャルキュトリー（豚肉加工品店）に居候し、太った連中と大量の食べ物に取り巻かれ、たえまない吐き気に悩まされる。そして近隣のカフェの小部屋に集まる不満分子のグループに加わるようになり、ついに帝政の転覆を企てる武装蜂起の計画に加わる。しかし恐れをなしたリザが警察に密告、フロランはふたたび逮捕され、中央市場は安泰と繁栄を取り戻すことになるというのが、全体の筋書きである[21]。

ゾラは草稿のなかで、この小説には2つの側面があると述べている[22]。ひとつは政治小説としての側面であり、フロランによって表されるやや生硬で夢想的な共和主義の政治的挫折である。『ルーゴン＝マッカール叢書』は第2帝政期の枠内に収めることが当初の設定であったために、フロラン一派の革命的行動も帝政下の話になっているが、実際、ゾラがこの小説を構想・執筆したのはパリ・コミューン後のことであり[23]、フロランの政治的挫折の物語には、コミューンの敗北が重ねられているとみて間違いはないだろう。

もうひとつの側面は「芸術的側面」であり、こちらを引き受けているのは、フロランの友人である画家のクロードである。ゾラはこの小説の「芸術的側面」について、「それは近代的な中央市場であり、8つのパヴィリオンの巨大な静物画であり、毎朝〈パリの胃袋〉のど真ん中でおこなわれる食料品の山の崩壊である」と草稿に書いている。『パリの胃袋』のクロードは何よりも「フラヌール」として、また「モデルニテ」の信奉者として登場する。彼は、中央市場の鉄とガラスの近代建築に熱狂して、これこそが「現代芸術だ、写実主義だ、自然主義だ[24]」と叫び、また市場にあふれかえる食料品の「巨大な静物画」を描くことに情熱を傾けている[25]。

それでは、この小説における政治と芸術は、どのような関係を持つのであろうか。この観点から、フロランとクロードの関係を考えてみよう。フロランの空想的な共和主義は、あまりに世間知らずで無力であって、「太っちょ」どもの「まっとうな」ブルジョワ社会の前に、敗北するしかない。それに対して、同じく「痩せっぽち」の一員である貧乏画家のクロード・ランチエは、フロランからの度重なる誘いにもかかわらず、政治に関わろうとはしない。「ぼくはエゴイストだ、国のために絵を描いているともいえない」とクロードはいう。彼の戦いはもっと美学的なものであり、個人的なものである。しかしクロードは、自分がフロランと同類であることを意識している。彼はフロランに、「ぼくがきみを好きなのは、ぼくが絵を描くのとまったく同じように、きみが政治をやっているように見えるから」であり、「きみはきみ流のやり方で芸術家なのさ、政治を夢見ているんだ」という[26]。ナオミ・ショアーは、この二人の「分身」 doubles が、「モダン・アートの革命的側面を強調する」と同時に「革命の芸術的側面を強調する」と指摘している[27]。

小説の筋書きから見ると、物語の最後は、フロランの再逮捕によってふたたび陽気さを取り戻した中央市場の「太っちょ」どもに対して、クロードが拳を振り上げ、「まっとうな奴らというのは、なんて悪党なんだ！」Quels gredins que les honnêtes gens! と腹立ち紛れに怒鳴る台詞で終わっている。このことから考えると、この小説では、フロランの敗北によって政治的にはいったん挫折する共和主義的「革命」は、画家クロードによって美学的に引き継がれると考えることができるのではないだろうか。すなわち、もしも小説中におけるフロラン一派の武装蜂起が、パリ・コミューンの記憶と重ねられるとすれば、クロードの芸術的な革新は、芸術のレベルにおける一種の「共和主義」の探求と見なされ得るのである。

ここでいう「共和主義」とは、言葉の広い意味における反体制や自由につながる概念として理解しておきたい。歴史家のモーリス・アギュロンは「ゾラという名の共和主義者」のなかで、当時のフランスの社会状況と共和主義について次のように述べている。

> ゾラは共和主義者を選択すべく、ごくふつうに運命づけられていた。優れた、行動的なエンジニアとなるイタリア移民の息子として生まれたエミール・ゾラは、積極的で、教養もあり、パリから地方に気軽に移り住むというところの、いわば自分たちの伝統やルーツより、むしろ立身出世やモデルニテに惹かれるような社会階層（ミリュー）の出身者といえる。やがて父の死によって、家族が貧困におちいると、エミールはパリで、それも編集・出版という新しい職業と結びついた、知的なプチ・ブルジョワジーの世界で生きていく。出版の世界は、ボヘミアンや「各流派の若者たち」とすぐ隣り合わせの、活発な場であって、少なくともパリにおいては、すでにかなり非キリスト教化していた。ところが、十九世紀半ばともなれば、地方の保守的な伝統もなく、ナポレオン主義の伝統もなく、カトリシズムにも染まっていない場合、その人間を、君主制につなぎとめておけるはずもなかった。したがって消去法であるにしても、その人間は、潜在的に共和主義者なのだ。では、その共和主義者なるものの定義を三つの言葉でいうならば、民衆と、権利と、自由の側に立つことに他ならず、帝国なるものが、その正反対であるのは明らかであった[28]。

『パリの胃袋』の芸術家クロード・ランチエは、貧乏ではあるが自由気ままな「フラヌール」であり、何よりもモデルニテの探求者である。鉄とガラスの建築物の賛美は、伝統的な石の建築物に対立するものであり、また静物画への傾倒は、アカデミックな歴史画への敵対に他ならない。ゾラ自身とも共通するこうしたクロードの美学的な「新しさ」は、政治的な共和主義と結びつくものであることが理解されるが、ここにもうひとつ、興味深いクロードの台詞がある。それは、自分を政治に引き入れようとするフロランに対して、クロードが「もしもいつか、きみが大臣になったら、パリの美化に関するアイデアを進言することにしよう[29]」と述べることである。

クロードが政治に望むことは、「パリの美化」les embelissements de Paris であったが、これは先に引用した『作品（制作）』のなかの壁画による装飾の問題と結びつけることができるのではないだろうか。「壁という壁が絵で覆われるのだ。駅も、市場も、役所も、これから建てられるものすべてが装飾されるのだ。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」（傍点引用者）とクロードはいう。1870年代において、「パリの美化」もしくは都市の「装飾」は、「新しい絵画」を信奉する画家たちの関心事のひとつであったように思われるのである。

5.「パリの美化」あるいは都市の「装飾」と1870年代の印象派絵画

1870年代における「パリの美化」もしくは「装飾」の問題を考えるには、2つの時代状況を確認しておく必要がある。ひとつは、1870-71年の戦争と内乱でパリの町が大きな破損を蒙ったこと、もうひとつは、第2帝政期におけるナポレオン3世とオスマンの都市改造により、多くの建物が取り壊され、新たに建て直されて、直線的で規格化された新しい町並みが形成されつつあったことである。第3共和制の初期には、このような都市パリを新しい共和国の首都としていかに構築するかということが、芸術家たちにとって大きな問題であった。

美術史家のポール・タッカーは、1874年の第1回印象派展に関する議論のなかでこれまで見落とされがちであった点として、それが開催されたのは、普仏戦争後（ポスト・ウォー）、オスマン以降（ポスト・オスマン）の共和主義的な首都の再構築の文脈においてであること、また1870年代において批評家たちが一般に印象派や芸術全般を語ったのは、「国家的回復」national recoveryの語彙によってであったことを指摘している[30]。タッカーによれば、第1回印象派展については何人かの批評家が痛烈な批判をしたものの、好意的な評価を与える批評も少なくは

なく、多くの人びとがサロン（官展）のアカデミスム絵画が失ってしまった力を、このグループ展に感じていたという。タッカーは、この展覧会に出品され、ルイ＝ルロワによる嘲笑の的となったことで知られるモネの《印象・日の出》【図7】についても、1870-71年の惨事との関連で考察する必要があることを指摘している。つまり、この作品の背後にシルエットを見せているのは、マルセイユに次ぐフランス第2の商業港であるル・アーヴル港の大型帆船や蒸気船のマストや煙突であり、「この絵は光と大気を歌う詩であると同時に、ふたたび活力を与えられたフランスの力と美への讃歌であると見なすことができる[31]」というのである。

すでに述べたように、普仏戦争とパリ・コミューンの内戦がフランスに与えた傷手は大きかった。多額の賠償金、アルザス・ロレーヌの割譲、そして多数の死者に加えて、パリ市内でのコミューン軍と政府軍の銃撃戦によって、多くの建物も損傷を受けた【図8】。さらに、コミューンが崩壊する寸前の1871年5月23日には、市の中心部から火の手が上がり、翌24日にかけて、パリは大火災に見舞われた。灰燼に帰した建物は、市庁舎以外にも、大蔵省、レジオン・ドヌール宮、オルセー宮（会計院と参事院）、チュイルリー宮、など多数にのぼった[32]【図9】。第3共和制初期のフランスに必要だったのは、何よりもこうした悲惨な記憶からの回復であった。そのことは、1878年の万博に際して、フランスの成し遂げた驚異的な回復をある種の感慨を持って回想するゾラの次の文章からも窺うことができる。

> 1871年の私たちの不幸な出来事をすべて、思い起こす必要がある。8年前のことだが、当時フランスは、瀕死の状態にまで打ちのめされ、あたかも断末魔の痙攣状態で横たわっているようだった。血にまみれた敗北と、敵の侵略がもたらした恥辱と廃墟に続いて、内戦が私たちにまさしく不名誉の刻印を押した。二度にわたって包囲されたパリは、古代のソドムやバビロンのように、まさに破滅へと向かって猛り狂っていく都市の光景を呈していた。ある五月の夜、あたかも巨大な薪の山から火の粉が吹き出したように、町のあちこちで火災が起こり、風が周囲何里にも渡って、細かい灰をまき散らした。その後2～3年間にわたって、野次馬たちがヨーロッパ中から、わが国の廃墟を見るために押し寄せた。旅行客たちは、ロシアからも、イギリスからも、ドイツからもやってきて、市役所とチュイルリー宮殿の廃墟を見に行くのだった。彼らは黒こげになった壁を眺め、ひとつの国民全体が起こした狂気の発作に不安を覚え、考え込みながら立ち去るのだった。我が国を愛する人々は、これほどすさまじい危機の後で国家が立ち直るには、少なくとも四半世紀はかかるだろうと考えながら、すっかり悲しい気持ちで帰途についた。敵に殺されたり、内戦の犠牲になったりした何千人もの人々、ドイツに支払った50億フランの賠償金、産業や商業の不振によるさらに大きな損害、血と金との未曾有の損失、財務と行政の完全な混乱、史上かつてなかったほどの風紀と国民精神の乱れ！
>
> 8年が経った。今や私たちは、廃墟から抜け出した。8年間の労働と節約がすべてを埋め合わせてくれた。一時は死に瀕したかと思われた傷の痕ももはや見つからないだろう[33]。

1870年代の絵画と「パリの美化」ないしは「装飾」の問題を考えるとき、まずはこうしたパリの惨状からの回復を考慮に入れないわけにはいかない。実際、廃墟は長いあいだ残っていた。たとえば市庁舎の再建が始まったのは1874年で、ようやく完成したのは1882年のことであり、オルセー宮などは廃墟のまま30年近く放置された[34]。印象派の画家たちが、これら破壊されたパリの風景をほとんど描かなかったことは確かである。彼らはむしろ、モネの《チュイルリー》（1876）【図10】が、チュイルリー宮や対岸のオルセー宮の廃墟をそれとわかるようには示さず、代わりに隣接するルーヴル宮の建物や美しい庭園、豊かな緑を描いたように、心地よい都市風景を提示することをめざした[35]。同じモネの《キャピュシーヌ大通り》（1873）【図11】やルノワールの《グラン・ブールヴァール》（1875）【図12】は、多くの人びとや馬車が行き交う目抜き通りの賑わいを鮮やかな色彩で描き出して、娯楽と商業に捧げられた近代的な都市の姿を示した。印象派の絵画は、むしろこうした活力を持った幸福感をもたらすイメージを提示することで、人びとの心に癒しを与える役割を果たしたともいえよう。しかし一方で、これらの時期の都市風景画に、惨事の記憶を読み取る解釈もある。たとえば、ドガの描いたコンコルド広場は、とりわけ政治的な意味を持つ場所であり、71年の5月には2箇所に重要なバリケードが築かれ、激しい戦闘のあったところである【図13】。ドガの《コンコルド広場（ルピック子爵とその娘たち）》（1873頃）【図14】は、広場がブルジョワの父娘が散歩

できるまでに安全で平和な場所に回復したことを表していると同時に、モチーフの極端な切断や中心を外れた構図によって、この広場における彼らの居心地の悪さをも示しているとも考えられる[36]。

いずれにせよ、1870年代の都市風景画は、多かれ少なかれ普仏戦争およびコミューンの記憶との関連において考察することが可能であるが、このような廃墟と化したパリからの回復に加え、第3共和制下において新しい絵画をめざす画家たちの関心を呼んだのは、オスマンのパリ改造によって作り上げられた直線的な町並みと単調な建物を批判し、より共和国にふさわしい都市景観を作ることであった。そのためのキーワードとなったのが「装飾」である。

ルノワールは、1877年に第3回印象派展と軌を一にしてジョルジュ・リヴィエールが発行した雑誌 *L'Impressionniste* において、編集者への書簡の形で2つの記事を書いている[37]。ここでルノワールが問題にしているのは、絵画というよりはむしろ建築であり、その「装飾」 l'ornementation, la décoration である。4月14日付けの最初の記事では、古いルーヴル宮の装飾が美しいのに対して、新ルーヴル宮のそれが「重苦しく、凡庸」であること、戦争省の建物の装飾はさらに嘆かわしいこと、オペラ座の正面に貼り付けられた群像(カルポー作)が建物と調和していないなど、「これら第2帝政下で、道路に大量にばらまかれた記念建造物」を非難している。そして、「野蛮と称される時代に作られたゴシックの建造物が、うごめき、ごった返し、素晴らしく、多様であるのに対し、現代の建造物が、閲兵式の兵隊のように冷たく、整列しているのはなぜか[38]」と自問している。ここに読み取れるのは、ルノワールが、軍事力を背景とした第2帝政期の圧政を象徴するような厳格で芸術性に欠けた建築物とその装飾を批判し、より民衆的で活力にあふれた多様な装飾を希求していることである。

4月21日付けの2回目の記事では、公共建築物を装飾する壁画と彫刻を問題にし、近年の壁画、とりわけ新オペラ座の壁画については「勿体ぶって、生気がなく、まったく均衡が取れておらず、装飾するべきものとの調和が取れていない」と述べている。ルノワールが求めるのは、「金色の輝きをも恐れない変化に富んだ力強い色調」、「建造物の細かなアラベスクの線のさなかで生き生きと活気づいているように見える色調」である。彼は現代において壁画のなんたるかを理解していた画家はドラクロワだけであるとし、とりわけ「色彩」を希求する。「装飾における絵画作品は、多色 polychrome でなければ価値を持たない。色調がその調和のなかで変化に富んでいればいるほど、絵画は装飾的になるだろう。」そしてルノワールは、現在の国立美術学校でなされている教育を批判し、建築家は過去の遺物を模倣するのではなく、「モデルニテのなかでその価値を持つことになる形態と色彩を探すために、自然のなかへ、あるいは自身の脳髄のなかへ赴く」 il irait dans la nature ou dans son cerveau chercher une forme et une couleur qui auraient alors leur valeur dans la modernité ことが必要であるという。そしてこのことを理解した新世代の建築家が出現するまでは、建造物の指揮は画家に任せるべきであると主張している[39]。このルノワールの言葉には、ゾラの美術批評と「自然主義」の影響を見いだすことができる。後述するように、おそらくルノワールは『パリの胃袋』の読者であり、またゾラとも議論していたであろう。

これらのルノワールの論考を掘り起こしたロバート・L・ハーバートは、ルノワールが最初の記事で編集者のジョルジュ・リヴィエールに対して、「われわれがしばしば建築について語った会話」を喚起していることに言及し、当時の印象派の画家をはじめ、多くの同世代のパリジャンがこの問題に関心を持っていたことを指摘している[40]。ゾラも含め1840年代生まれの彼らは、1850年代から始まったパリの解体と建設工事のさなかに青年期を送っており、新しいパリの建築がいかにあるべきかという問題はつねに彼らの議論の種になっていたと考えられる。

建物を「装飾」するというルノワールの議論と大いに関連を持つのは、カイユボットが第3回印象派展に展示した《ペンキ職人たち》 *Peintres en bâtiment*(1877)【図15】である。この作品は、極端なまでに誇張された遠近法によって示された、単調で直線的なオスマン空間のなかで、商店(酒屋もしくはレストラン)の店先に色を塗っているペンキ職人たち peintres(=画家たち)を描いている。ジュリア・サグレイヴズは、この「ペンキ職人」という呼称が、当時、作品を「仕上げない」ままにしていると考えられた印象派の画家たちに対する蔑称であり、また実際のペンキ職人のマニュアルによれば、peinture d'impression というのは、最初の下塗りを指すことから、カイユボットがわざとそうした言葉遊びを利用した可能性を指摘している[41]。梯子に登って仕事をするペンキ職人たちはまた、都市労働者でもある。ここには、父親の財産を継いだ裕福な新興ブルジョワであると同時に、さまざまな出自の芸術家集団である印象派グループのな

かで画家として仕事をしたカイユボットの複雑な階級意識が反映されているように思われる。前景で道路の上に立ち、塗られた壁を眺めている監督者風の男は、画家であると同時に、印象派の仲間の作品のコレクターでもあったカイユボット自身を表しているようである。さらにその背中には、黒いシルクハットのブルジョワ紳士の後ろ姿が重なるように描かれているが、この二重の姿は彼自身の両義的な姿を示しているといえよう。

以上に見てきたように、1870年代の第3共和制初期においては、都市の建築物ととりわけその「装飾」、ジュリア・サグレイヴズの表現を借りれば「町に色を塗ること」paint the city が、新しい共和主義的な芸術を求める画家たちにとって重要な問題となっていたのである。そこでは、色彩、多様性、「自然」、階級の混交、活力、群衆、などが語られ、それらが70年代の「モデルニテ」の構成要素になっているように思われる。

6.『パリの胃袋』における近代建築とその装飾

すでに述べたように、『パリの胃袋』の芸術的側面を代表する画家クロードは、中央市場の鉄とガラスの近代建築に熱狂し、また市場にあふれかえる食料品の「巨大な静物画」を描くことに情熱を傾けている。中央市場はオスマン計画の一環として、バルタールの設計により建てられた鉄とガラスを主体とした建築で、1857年から58年にかけて鮮魚棟、野菜棟など6棟が作られ、その後さらに4棟が加わった。ルノワールも、先に引用した1877年の記事のなかで、「パリでは中央市場が唯一、真にオリジナルな性格を持ち、その用途に適した姿を持った建造物である[42]」と述べているが、ここには明らかにゾラの『パリの胃袋』の影響が認められる。

この小説においてゾラは、オスマン計画の所産であると同時に、彼が「蒸気機関」にも譬える近代産業の象徴であるパリ中央市場の建物を、色鮮やかな野菜や果物で装飾し、さらに光の変化のなかでそれが美しく推移する姿を描き出している。第1章は真夜中の情景から始まり、しだいに夜が明けて、朝日が差し、太陽が燦々と輝くまでの時間の経過をたどっているが、まずは夜明け前の闇のなかで、カンテラの光が照らし出す色鮮やかな野菜の描写を読んでみよう。

> 今や地面には、荷おろしされた野菜が車道にまで広がっていた。……カンテラの光が揺れながら通ると、暗がりのなかから唐突に、肉厚のアーティチョークの塊や、サラダ菜の繊細な緑や、ニンジンの珊瑚にも似たバラ色や、カブのくすんだ象牙色が浮かび上がってくる。そしてこうした強烈な色彩が稲妻のように、カンテラの光とともに野菜の山のあいだを流れてゆくのだった。歩道には人があふれはじめていた[43]。

フロランとクロードは中央市場を徘徊するが、夜明けが近づくにつれ、大量の野菜や魚介類、バターや卵やチーズが運び込まれてくる。切り花の市場は、「バラや、スミレや、ダリアや、マーガレットの花束」でいっぱいで、「光の加減で花束は血痕のような暗さを帯び、銀灰色の実に微妙なニュアンスにかげっていた」。そして、ろうそくの光に照らされて、「マーガレットの鮮やかな彩り、ダリアの鮮血のような赤、スミレの青さ、バラの生き生きとした花弁が、周りの暗がりから浮き上がり、色彩の鋭い歌声をあげているかのようだった[44]。」

これらの野菜や花々を見て、クロードは「毎朝パリのど真ん中へ押し寄せてくるこの食物の氾濫が大好きなのだ」と語る。

> 何度も夜通し露天売り場をほっつき歩いては、巨大な静物画の素晴らしいタブローを夢見ている。実際に描いてもみた。……でも難しい。美しすぎるんだよ、この野菜、この果物、この魚、この肉は！フロランは腹を押さえながら、この芸術家の熱狂的な言葉を聞いていた。クロードがこの瞬間、それらの美しいものは食べ物なのだということをまるで考えていないことは明らかだった。彼はそうしたものを色彩のゆえに愛していたのだ[45]。

画家であるクロードにとっては、これらの野菜や果物は「色彩」に還元されている。それは鉄とガラスの無彩色の建物に色を塗るための色彩である。しかしこの段階では、まだそれらは闇のなかで人工の光を浴びた色彩でしかない。しかし、ようやく夜明けが訪れ、太陽が昇ってくると、あたりの光景は一変する。

> クロードは熱狂して、ベンチの上に立ち上がっていた。そして無理やりフロランに、野菜の上に昇る朝の光を眺めさせた。それはまさに海だった。……そして朝焼けの光がランビュトー通りの奥に炎の噴出となって昇るにつれて、野菜たちは次第に目を覚まし、地上にただよう広大な青さのなかから姿を表してくるのだった。ホウレン草の箱、スカン

ポの箱、アーティチョークの束、インゲンやエンドウ豆の山、藁の紐でしばったレタスの山が、漆のようなさやの緑から、葉っぱの濃い緑まで、緑のあらゆる音階を歌い上げていた。……しかしひときわ高く鋭い声で歌っているのは、やはりニンジンの鮮やかな赤色(les taches vives des carottes)とカブの清純な白色(les taches pures des navets)で、市場に沿って大量にばらまかれ、その二つのけばけばしい色で、市場を輝かせていた。……反対側のサン＝トゥスタッシュ広場のオレンジ色の西洋カボチャが大きな腹を見せて二列に並び、ランビュトー通りの入り口をバリケードのようにふさいでいた。そして籠に入ったタマネギの赤褐色の光沢、トマトの山の血のような赤、積んだキュウリの黄色っぽい控えめな色、ナスの塊の暗い紫などが、あちこちに転々と輝いていた。しかしその一方では、大きな黒ダイコンが葬式の布のように並べられて、目覚めの震えるような歓びのなかに、なおいくつかの闇の穴を残していた[46]。

この描写は、何よりもまず、色鮮やかな色彩の斑点(taches)で構成された一幅の絵画である。あらゆる色調の緑を背景に、赤と白、オレンジ、赤褐色、鮮紅色、黄緑色、紫色などが点々と輝き、ところどころを黒が引き締めている。ただしこの朝の光を浴びた明るい描写のなかで、「バリケード」と「葬式の布」の喚起は、小説なかでフロランがかつて官憲に逮捕された1851年のクーデタ事件や、より直接的にはパリ・コミューンの内戦の記憶を想起させるものであることに注意しておきたい。というのも、パリ中央市場近辺というのは、歴史的にも幾多の民衆蜂起の拠点のひとつであったからである。こうした観点から見ると、この第1章の中央市場の描写においては、まだ内戦の記憶は生々しく残っているように思われる。いくつかの箇所を引用してみよう。

フロランはモントルグイユ通りの下を見つめていた。十二月四日の夜、警官隊につかまったのは、まさにあの場所だったのだ[47]。

フロランは、すぐそこのサン＝トゥスタッシュ教会の壁で銃殺されかかったことを思い出していた。グルネタ通りのバリケードでつかまった五人の不運な人々が、その場所で銃殺隊に頭を撃ち割られたのだ。五つの死体が転がっていたのは、今バラ色のハツカダイコンの山が見える歩道のあの場所だったはずだ[48]。

二人は籠や野菜をまたぎながら、友だちのように肩をならべて歩いた。ランビュトー通りの露天売り場では、カリフラワーが驚くほど規則正しく砲弾のように積み重ねられて、いくつもの巨大な山をなしていた[49]。

反対側の歩道では、屠殺されたままの子牛が別の荷馬車からおろされている。子牛は布に包まれて、大籠のなかに子どものようにごろっと寝かされており、見えるのは大きく開いて血にまみれた四本の脚だけだ。……何台もの長い二輪馬車に行く手を遮られて立ち止まった。雨よけのシートでおおわれた荷台には麦わらが敷かれ、荷枠の両側には二つ切りにされた豚が並んで吊されている。荷車の後ろが扉のように開いているさまは、まるで埋葬前の遺体安置所か、聖櫃を納めた礼拝所といったところで、規則正しく並べられたむき出しの肉が、柩を囲んで燃えるろうそくのようだ[50]。

とりわけこの最後の描写においては、内戦で命を落とした多数の死者の棺が喚起されているようである【図16】。

ゾラが『パリの胃袋』を真夜中から夜明け、そして次第に輝きを増す朝の光の描写で始めたのには、戦争とコミューンの傷手から立ち上がり、復興するフランスを暗黙のうちに表しているように思われる。ゾラが『パリの胃袋』を構想したのは1871年末から72年初めのことであり、さまざまな取材や準備をおこなった後、実質的な執筆に入ったのが72年秋頃、12月末までに完成して、73年1月12日から3月17日まで『国家』 *L'Etat* 紙に連載、同年4月19日に単行本として出版という経過をたどっている[51]。この日付を詳しくあげたのは、前章の最初に取り上げたモネの《印象：日の出》が、やはり1873年の初め、ちょうどゾラがこの小説を雑誌に連載していた頃に制作されていると思われるからである[52]。タッカーの主張を考慮に入れるならば、同じ「日の出」という主題を持つ両者が、いずれも70-71年の惨状からの「回復」を祈願する企図を持っていたことは確かであろう。ここには、ゾラと印象派とのあいだに、緊密な共闘関係を見いだすことが可能である。モネが1876年に《サン＝ラザール駅》連作を描くのは、時間とともに推移する光

の効果に応じて、その色彩や様相を変化させる中央市場の描写に触発されてのことであったに違いない。

このように、『パリの胃袋』はモネやルノワール、カイユボットといった印象派の画家たちにとって、一種の「座右の書」であり、1870年代の都市風景画に一方ならぬ影響を与えたと思われる。そのことが、マネの壁画プランにおける「『パリの胃袋』という今日では聖別化された表現」という言葉につながるのである[53]。

7. 1878年6月30日の祝祭と「革命的装飾」

都市の装飾と共和主義という観点から見て看過できないのは、1878年6月30日の祝日を描いたモネとマネの絵画である[54]。モネの《モントルグイユ通り》【図17】と《サン＝ドゥニ通り》【図18】、そしてマネの《旗で飾られたモニエ通り》2点【図19】【図20】の計4枚の作品がある。いずれも3色旗によって華やかに飾り立てられた通りが描かれているが、マネの2枚目の左下に描かれた、祝祭の華やかさに水を差すような松葉杖の男が特徴的である。

これらの作品をめぐってはいくつかの研究があるが、とりわけジェーン・マヨ・ルースによる、当時の政治状況を踏まえた解釈は説得的である[55]。先に述べたように、1870年代の特に後半においては、マクマオン大統領を擁する王党派と、下院を制した共和派の勢力が拮抗していたが、これらの絵が描かれた当時、両者の緊張はかなり高まっていた。1878年5月1日、パリ万博が成功のうちに開幕したことで勢いに乗った共和派陣営では、7月14日を国民の祝日にしようとする動きが出たが、それを快く思わなかった王党派のマクマオン大統領は、急遽6月30日を国民の祝日と定め、50万フランの予算を投じてパリを飾り立てたのである。しかし、この6月30日というのは、政治的にはまったく何の意味も持たない日付であった。ただ7月14日よりも前であること、それによって共和派の機先を制することだけが重要であったようだ。この決定に対して、急進的共和派の集まりであったパリ市議会は大いに憤慨したということであるが、マネのほとんど赤で塗りたくられた激しいタッチの絵は、この祝祭に対する共和派の憤懣を表しているようである。とりわけ左下の大きな赤い三角形の部分は、「自由」の共和主義的なイコンである赤のフリギア帽の形を想起させる。

ここで、これらのマネやモネの作品に対して示唆を与えた可能性のある『パリの胃袋』の一節を取り上げたい。それは小説の最後の方で、フロランが革命を企てているのではないかと疑ったリザが、自宅の屋根裏のフロランの部屋に入る場面である。それはもともと若い店員の娘が使っていた部屋であった。

> 上で彼の部屋に入ったとたんに、彼女はショックを受けた。子どもっぽくかわいらしいベッドには、床まで垂れる大量の赤い肩章で、無数の斑点がつけられている（toute tachée d'un paquet d'écharpes rouges）。マントルピースの上の、金色の箱とポマードの古い瓶のあいだには、赤い腕章が積み重なり、また大量の記章も巨大な血痕のように広がっている。そのうえ壁の釘という釘には、色あせた灰色の壁紙の上に、色とりどりの布が引っかけられて、壁面を飾り立てていた。それは黄や、青や、緑や、黒の四角い旗（des drapeaux carrés, jaunes, bleus, verts, noirs）で、リザはそれが以前に見た二十の支部それぞれの旗であることに気づいた。子どもっぽい部屋は、この革命的装飾（cette décoration révolutionnaire）に怯えているかのようだった[56]。

ここではとりわけ、「革命的装飾」という言葉に注意を喚起したい。先に述べたように、70年代の印象派にとって、「装飾」は重要な問題であった。そしてここでもまた、赤をはじめ鮮やかな色彩の斑点（taches）が問題になっている。この小説を読んだマネは、この赤の氾濫に反応したと思われるし、おそらくモネもこの一節を記憶していたのではないだろうか。というのはあまり指摘されないことであるが、モントルグィユ通りとサン＝ドゥニ通りは中央市場から北に向かう通りだからであり、モネがカンヴァスを据えた建物は、中央市場のすぐ近くに位置している[57]。しかもモントルグィユ通りは、『パリの胃袋』のなかで、フロランが51年のクーデタの際に官憲に逮捕された場所として、その名前が出てくるのである。

もうひとつ、マネの松葉杖の男について、これまで指摘されていないと思われることを述べておきたい。この男については、これまで普仏戦争かコミューンの内戦で負傷した「傷痍軍人」という説（コリンズ[58]）、また「兵士」というよりも「労働者」であり「貧民」であるという説があり（カスル[59]）、それぞれ図像的源泉も指摘されている。同じ1878年に、マネはこの男の正面スケッチを『乞食たち』*Les Mendiants* という音楽アルバムの表紙に使っているが、それは急進的な民衆詩人ジャン・リシュパンの詩「乞食たちの歌」にマネの友人の音楽家ジャン・ド・カバンヌ（通称カバネール）が作曲したものである。たしかに、「傷痍軍人」にしても「乞食」にしても長い図像学

的伝統があり、またマネは実在のモデルをスケッチしたと思われるが、われわれはこのイメージの直接的な源泉を、ドーミエのリトグラフ《7月の英雄、1831年5月》【図21】に求めたいと思う。ちょうどマネがこの作品に取りかかる時期の直前、1878年の4月15日から6月15日にかけて、ドーミエの死の数ヶ月前に、友人たちの尽力で初めて彼の大々的な個展がデュラン＝リュエル画廊で開かれていた[60]が、マネがそこに足を運んだことはほぼ間違いないだろう。

《7月の英雄、1831年5月》は、コンコルド橋の欄干の上で、まさにセーヌ川に身を投げようとする男を描いている。コートは公営質屋（モン・ド・ピエテ）の質札でできており、首から下げたロープの先には、バリケードの記憶である舗石のひとつがしっかりと結びつけられている。この絵は、7月革命後に権力を掌握したのが、ルイ・フィリップを国王に据えた富裕なブルジョワ階層であって、実際に7月革命を戦った民衆は、身投げをせざるを得ないような状況に陥っていることを示している。マネは1830年の革命の闘士を、71年のコミューンの闘士に重ねたのであろう。ちょうどゾラが、51年のクーデタの犠牲者と71年のコミューンの犠牲者をフロランのなかに重ねたように。

マネの《モニエ通り》にはもう1枚、《舗石工事人のいるモニエ通り》【図22】と題された作品があり、いずれもサン＝ペテルスブルク通り4番地のマネのアトリエの窓からの光景である。この道路工事は、おそらく祝祭の日よりも前におこなわれたと思われるが、この3枚はほとんど同じ大きさで、構図も近似しており、マネにおいてはおそらく唯一の「連作」といえるだろう。前年の1877年にモネが《サン＝ラザール駅》連作（12点）を描いて第3回印象派展に出展しているが、いずれも駅の構内や近辺を描いているものの、同じ構図を使っているものは少ないのに対し、マネの《モニエ通り》の場合は、自分のアトリエの窓からということもあって、意識的に同じ構図を使っている。この点において、マネの「連作」形式は、直前の1878年4月に出版されたゾラの『愛の一ページ』という小説からのヒントがあった可能性が大きい。この小説では、保守的なブルジョワ階層に属するヒロインが、パッシーの高台にある自宅のアパルトマンの窓からパリのパノラマを眺める描写が5回にわたって規則的に繰り返され、季節の移り変わりや登場人物の心理を映す鏡となっているが、これはゾラが印象派の絵画を堅固な形式のなかにはめ込むことによって、それを構造化しようとした試みに他ならない。マネはまた、《モニエ通り》シリーズに関しては、アトリエの窓からの光景を実際にスケッチしたとおぼしいデッサンを何枚か残している。したがって3点の油彩は、「生の断片」風に日常の光景を切り取ったように見えるが、実際はスケッチをもとに十分に構想された作品であることは確かである。

《舗石工事人のいるモニエ通り》では、前景に、舗石を掘り起こして工事をしている7～8人の労働者の姿が描かれている。一見何気ない日常的な光景であるが、この「舗石工事人」 paveurs の語は、バリケードと民衆の蜂起を思わせるものである。先に見たドーミエの《7月の英雄》のリトグラフで、身投げしようとする男が、舗石の一つをロープの先にくくりつけていたことを思い起こしたい。ヴィクトール・ユゴーは、その日記のなかで、「民衆のもっとも素晴らしい象徴は、舗石である」と書いていた[61]。道路工事人の主題は、クールベの《石割り》（1849）【図23】やパリの解体工事を描いたドーミエのリトグラフに頻出する工事人夫のような、無名のプロレタリア労働者を想起させるものである。この主題の選択には、前年の1877年12月末日に、コミューンの闘士であったクールベが、亡命先のラ・トゥール・ド・ペレスで死去したことも関わりがあるのだろうか[62]。クールベも、前述のドーミエも、ともに不遇な晩年を送ったことをマネは思い起こしたかもしれない。また、とりわけ深く身を屈曲させた姿で描かれている最前景の4人の工事人は、ミレーの《落ち穂拾い》（1857）や、カイユボットの《床に鉋をかける人々》（1876）のシルエットと同様、過酷な肉体労働を示唆するイメージである。

3枚の《モニエ通り》を連作として見たとき、そこには黙々と労働する人々、赤い旗に象徴される共和主義の理想や情熱、そして人生と社会の敗残者である孤独な松葉杖の男という一種の「労働者物語」を構築してみることも可能ではないだろうか。この主題は、1876年から77年にかけて執筆され、大ベストセラーとなったゾラの『居酒屋』に呼応するものである。真面目な働き者だったクーポーは、屋根から落ちて右足を折ったことから居酒屋に入り浸るようになり、仕事に嫌気がさして転落の道をたどるが、怪我の後のクーポーに関して、次のような記述があることに注目したい。

> そして脚が治ったとき、彼は仕事にひそかな恨みを抱くようになった。毎日毎日、猫みたいに、樋をつたって動き回るなんて、まったくいやな商売だ。ブルジョワどもは、かしこいよ！　自分で梯子にのぼる危険を冒すには臆病すぎるものだから、ひと

を死にに追いやって、自分たちは暖炉のそばにしっかりと身を落ち着けて、貧乏人どもを馬鹿にしてやがるんだ。……さらに2ヶ月間、クーポーは松葉杖をついて歩いた[63]。（傍点引用者）

ここには「梯子」と「松葉杖」という、マネの絵に共通する要素がある。「梯子」は、しばしば高所で作業をする都市労働者の仕事の危険性を示しており、それが途中で切断されていることは、その不安定性や土台の不確かさを強調していると考えられる。カイユボットの《ペンキ職人たち》でも、高い梯子が画面の中央に2台も据えられ、職人たちの仕事と切っても切り離せない重要な付属物となっていたことを思い起こしたい。マネは、自分の絵に梯子を書き入れたとき、前年の第3回印象派展で展示されたカイユボットの絵を想起したにちがいない。マネもまた、自身を「町に色を塗る」ペンキ職人と同一化しなかっただろうか？　彼が市役所の壁画プランを構想するのは、その翌年のことである。

マネの《モニエ通り》の情景にもう少し注目してみると、右側に連なるのは瀟洒な町並みで、通りを行き交う辻馬車や、黒いシルクハットのブルジョワ男性、白いドレスの女性、男女のカップルなどが識別できる【図24】【図25】。モニエ通りというのは、サン＝ラザール駅のすぐ北の線路沿いに、1869年に開通したばかりの真新しい通りで、ヨーロッパ橋のすぐ近くでもあり、娼婦たちが利用するホテルや娼館 maison de rendez-vous, maison close があった通りである[64]。ゾラは『ナナ』のなかで、そうしたメゾンのマダムであるロベール夫人の家を、モニエ通りに位置づけている。

ロベール夫人はモニエ通りに住んでいた。それはヨーロッパ橋界隈の新しい静かな通りで、店は一軒もなく、小さくて狭いアパルトマンに分かれた美しい家々に住んでいるのは、ご婦人方ばかりだった。時刻は5時。人気のない歩道に沿って、丈高く白い家並みの貴族的な平穏さのなかで、株式仲買人や卸売り商人たちのクーペ馬車が停車しており、男たちは部屋着を着た女たちが待っていると思われる窓の方を見上げながら、すばやく身を隠すのだった[65]。

ゾラの『ナナ』の方がマネの絵より後で書かれているので、ゾラはこの描写を、マネの絵を見て書いたとも考えられる。モニエ通りというのは、ナナのような成り上がりの娼婦が出入りする新興ブルジョワ地区で、鉄道駅、橋、デパートなどの集まる流通の空間でもあった。この「新しいパリ」が『ナナ』の世界であるとすれば、道路工事人や松葉杖の男が属しているのは『居酒屋』（1877）の労働者の世界である。周知のように、この『ルーゴン・マッカール叢書』第7巻と第9巻はいわば連続しており、ナナは『居酒屋』の屋根職人クーポーと洗濯女ジェルヴェーズの娘である。マネは、ゾラの『居酒屋』に想を得て、《ナナ》（1877）や《プラム酒》（1878）を描いたと思われるが、同じ頃に描かれた《モニエ通り》連作では、労働者の世界が、新興のきらびやかなパリと対比されている。とりわけ松葉杖の男のいる絵においては、『居酒屋』の最終章での、零落して町をさまようジェルヴェーズの姿と、パリの近代化によって「恥ずかしくなるほどきれいになった界隈」の対比を重ねることも不可能ではないだろう。

その年は、町中は上を下への大騒ぎだった。昔のポワソニエールの市門をなくして、外周道路と交差するマジャンタ大通りとオルナノ大通りが開かれたのだ。もう見違えるばかりだった。……ジェルヴェーズもまた、住み慣れた場末の薄暗い一角を壊してしまう、この都市の美化をいやがっていた。彼女の憂鬱はまさに、自分が零落の一途をたどっているときに、町が反対に美しくなっていくところから来ていた。人は惨めな暮らしをしているときには、頭上に燦々たる光を受けることは好まないものだ。だから彼女は、ナナを探して歩いているときに、資材をまたいだり、建設中の歩道で難儀して歩いたり、防御柵にぶつかったりすると、無性に腹を立てた。オルナノ大通りの美しい建物は、彼女を激怒させた。こういう建物は、ナナのような娼婦のためのものだ[66]。

マネの松葉杖の男が歩く道の左側は、瓦礫をせき止める板塀が、黒っぽい横縞の影を落としており、その歩行の障害や困難を示すかのようである。この男の姿は、すでに述べたドーミエのリトグラフとの関連によって、マクマオン政権下での元コミューンの闘士の悲惨を思わせると同時に、ゾラの『居酒屋』に描き出された救いがたい労働者の悲惨が投影されており、共和主義者としてのマネとゾラの共通の関心を明らかにしている。そしてこうした2人の共振が、翌1879年、共和派の勝利を見た後の、パリ市役所壁画プランにつながってくることになる。このなかで「パリの地下」 Paris-Souterrain という

表現は、パリの労働者の世界を示唆しているのではないだろうか。

8.「蒸気機関車と鉄道員」の主題、そして《フォリ・ベルジェールの酒場》から『ボヌール・デ・ダム百貨店』へ

ゾラの文学世界とマネの絵画の共同性は、市役所の壁画プランが受け入れられなかったことで終わったのではない。マネがセーヌ県知事に宛てて表明したプランは、その後のマネの作品制作にも受け継がれているように思われる。たとえばマネは、1879-80年に《クレマンソーの肖像》【図26】、1880年に、後に短期間ではあるが美術大臣となる代議士で、若い頃からの学友でもある《アントナン・プルーストの肖像》、そして1881年にはパリ・コミューンの後、ニューカレドニアに流刑になっていた共和主義者アンリ・ロシュフォールの小舟での脱出を描いた《ロシュフォールの脱出》【図27】および《アンリ・ロシュフォールの肖像》を描いているが、これらは壁画プランのうち「市民としてパリの偉大さと富に貢献した、あるいは現に貢献しているすべての同時代人」のギャラリーを描きたいという意図にも適っている。

マネの評伝のなかでもっとも定評のあるエリック・ダラゴンの伝記によれば、1881年の夏をマネはヴェルサイユの別荘で過ごしたが、健康状態はあまり芳しくはなかった。7月30日付のマラルメへの手紙では、ポーの詩集のための挿絵デッサンの依頼を断っている。「私があなたと何かの仕事に一緒に乗り出すことが好きなのはご存じでしょう。でも今は、私の力に余ります。あなたが求めていらっしゃることをうまくやることはできないように思います。私にはモデルがいませんし、とりわけ想像力がまるでありません。ろくなものは描けないでしょう[67]。」これは、マネの体力や気力の低下とともに、彼が実際のモデルなしには制作できないことを示す文面でもある。

この夏マネは、庭の風景や静物画などいくつかの小品を描くにとどまったが、パリへ戻る頃になると、もっと重要な作品に挑戦したいという気持ちが生まれてきたようである。「10月は天気がよくて、次の展覧会のために何か始めることができるといいのですが[68]。」次の年、すなわち1882年のサロンに展示されるのは《フォリ・ベルジェールの酒場》であるが、この時点でマネが考えていたのは、鉄道を主題としたまったく別のタブローであった。そのことを示すのは、同年10月22日付けで、西部鉄道会社の車両・機関車部門の主任技師からマネに送られた手紙である。そこには、「貴殿は、当方の車庫のひとつで、機関士と運転士の乗った蒸気機関車のスケッチをしたいとの申し出をされました[69]」と書かれており、それについての指示を与える手紙であった。

画家のジョルジュ・ジャニオがマネの言葉として伝えるところでは、マネは「鉄道員」 cheminots を「現代の英雄」 héros modernes として讃えていたという。「ある日、ヴェルサイユから帰ってくるとき、私[＝マネ]は蒸気機関車の機関士と運転士の近くに乗った。この二人の男たちの光景は素晴らしかった。その冷静さ、その忍耐力といったら！ まったくすさまじい仕事だ！ 彼らは現代の英雄だ！ 体がよくなったら、彼らの絵を描きたいものだ[70]。」体調のせいか、それとも他の事情があったのか、結局この計画は実現されなかった。しかし、この主題は、壁画プランのなかの「パリの鉄道」 Paris-Chemins de fer に対応するものであると同時に、蒸気機関車の運転士を主人公とした後のゾラの小説『獣人』(1890)を思い起こさせるものでもある。ゾラがこの鉄道犯罪小説の具体的な構想に入るのは、1888年のことであり、マネの死後かなり経ってからである。しかしゾラは、すでに1878年にパリ＝ル・アーヴル線の線路にほど近いメダンに家を買って以来、鉄道を主題とした小説を書くアイデアを持っていた。ゾラはマネにそうした話をしたのだろうか。マネがゾラの小説『ナナ』(1880)にかなり先行して《ナナ》(1877)を描いたように、その可能性は否定できない。しかも主題は労働者たちであって、ゾラの示唆があったことは大いに考えられる。

この頃、1880年9月20日から1881年9月22日まで、52週にわたって、ゾラは『ル・フィガロ』紙に、後に『キャンペーン(論戦)』 *Une campagne* (1882)というタイトルでまとめられることになる一連の記事を連載している[71]。これは、ゾラの文学的・政治的・社会的な信条を表明する一連の「自然主義キャンペーン」の一環であって、文芸批評・政治風刺・風俗時評など、さまざまな種類のテクストを含んでいるが、とりわけこの『ル・フィガロ』紙の連載において顕著なのが、その政治的側面である。ゾラのセルクル版『全集』の編者アンリ・ミトランの解説によれば、1879年に王党派のマクマオンが大統領を辞任して以来、中央左派の共和派が実権を握り、第3共和制は新たな出発点に立ったが、ジュール・フェリー、ガンベッタ、クレマンソー、ロシュフォールその他何人かのリーダーのあいだで、激しい権力抗争が起きた。ゾラは、デマゴギーや策略の乱れるこうした政治的混乱に怒りを覚え、「優秀な人間だけが、国家にもっともふさわし

い、知的な人間として権力の座につく共和国」を夢見て、とりわけガンベッタの陣営に対し論戦を挑んでいる。ミトランによれば、ゾラの記事は「政治的信条の表明」であるよりは、「共和国を心から愛し、それが出世主義の金銭取引にまみれているのを我慢できない男の怒りといらだちの発作」であるという[72]。この論戦により、さまざまな方面からの攻撃を浴びたゾラは、失意と憂鬱のうちに「アディユー」 Adieux と題した最後の記事を書くが、それは連載の終わりであるとともに、ゾラの15年以上に及ぶジャーナリズム活動全般からの別れでもあった。おそらく、その最後の記事に関してであろうと思われるマネの手紙が残っている。

> 今朝の新聞を今か今かと待っていました。あなたを賞賛する最初の一人でありたいのです。あなたはこのキャンペーンのあいだ中、私がずっと以前から好きだった勇ましく、率直で誠実な人間 l'homme crâne, franc et honnête でした[73]。

このごく短い文面からわかることは、マネが連載のあいだずっと、ゾラの読者であったこと、同じ共和国を愛する人間として、マネがゾラに深い共感を抱いていたということである。マネとゾラの出会いはまさにジャーナリズムを通じてであり、マネは生涯、彼のペンによる力強い擁護を忘れることはなかった。アントナン・プルーストは、「私に対して完璧であった人間を悪くいうことは愚かなことだ」というマネの言葉を伝えている[74]。ゾラの記事「アディユー」は、ジャーナリズムに一旦別れを告げるものであったが、その最後はジャーナリズムが「全能」 toute-puissante であることを再確認する言葉で終わっている。

> ジャーナリズムは、生命であり、行動であり、人を酔わせ、勝利するものだ。……それは、たとえあなたをすのこに載せて引き回したとしても、またしばしば愚かで嘘つきであったとしても、今世紀のもっとも勤勉で、もっとも効果的な道具のひとつであることに変わりはない。そして現代に必要な仕事に勇敢に乗りだした人間はだれでも、ジャーナリズムに恨みを抱くどころか、戦いが必要になったときにはいつでも、そこに武器を借りに戻るだろう[75]。

上記のマネの手紙は、9月22日付けのこの最後の記事に対する謝辞に違いない。マネ自身、スキャンダルにまみれ、ジャーナリズムによって「すのこに載せて引き回される」思いをしたのであったが、そのマネを救ったのもゾラによるジャーナリズム記事であった。

このようなゾラへの共感が、おそらく「鉄道員」の主題に結びついた可能性もあるが、この主題をあきらめたマネが次に取り組んだのは、最後の大作、1881年冬から82年春にかけて制作され、82年5月のサロンに展示された《フォリ・ベルジェールの酒場》【図28】であった。

この絵の源泉のひとつが、ゾラの『パリの胃袋』の一場面であることは、すでに指摘されている[76]。それは、フロランが居候する弟夫婦の、モダンに改装されたシャルキュトリーのカウンターに座っている「美人のリザ」を、フロランが眺める場面である。

> その日、彼女は見事なまでに新鮮だった。彼女のエプロンと袖の白さは、皿に白さに連続しており、太った首とバラ色がかった頬のところでは、ハムの淡い色調と、透明な脂肪の白っぽさがふたたび息づいていた。彼女を眺めているうちにフロランは気後れがして、この豊かに整った肩幅に不安を覚え、ついには、店に張りめぐらされた鏡のなかに映った彼女を盗み見ることにした。彼女はそこに、後ろからも前からも、横からも映っていた。天井にまでも、逆さになった頭に髪をしっかり束ね、残りの前髪を真ん中から分けてこめかみにぴったりとつけた彼女がいた。それはまさに群れをなしたリザの一団だった[77]。

カウンターに収まっている女性、並べられた商品と女性との連続性、張り巡らされた鏡、そこに映る断片的な女性の姿、など、ゾラのイメージとマネの絵画のあいだには、多くの共通点がある。パリ市役所の壁画装飾プランのなかで、マネは、〈パリの胃袋〉という表現を持ち出し、「我々の時代の公的かつ商業的な生活」 la vie publique et commerciale de nos jours を描きたいと書いていた。《フォリ・ベルジェールの酒場》は、その目的にまさしく符合しているように思われるのである。

マネがこの作品を制作していた81年から82年にかけての冬には、ゾラは次作の小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』のための取材に入っていた。小説の最初の構想である「エボーシュ」 Ebauche は、1882年初頭に書かれたと考えられ、また82年の2月-3月にゾラは、夫人とともにボン・マルシェやルーヴル百貨店を頻繁に訪れたり、関係者へのさまざまな聞き取り調査をおこなったりし

ている。執筆を開始したのは、82年の5月28日であるが、これは5月のサロンに展示された《フォリ・ベルジェールの酒場》を見た直後であろう。

《フォリ・ベルジェールの酒場》は、実際のフォリ・ベルジェールのバーメイドであるシュゾンという女性をモデルにしている。これは一種のショーウインドー絵画であり、彼女の姿は、カウンターの酒類や果物や花の見事な静物画でもある商品類とともに、展示されている。そして、彼女の目の前には後ろの鏡に映っている光景、すなわち煌煌としたシャンデリアに照らし出された男女の客たちの群れが広がっている。フォリ・ベルジェールは、1869年に作られた劇場兼カフェで、さまざまなスペクタクルやアトラクションとともに、周歩廊を設置して人々の出会いの場を提供していた遊興施設であるが、当時大躍進していたパリのデパートも、商品のスペクタクルと人々の出会いの場を提供するという意味で、大衆消費社会が生み出した同様の娯楽空間であった。

ゾラの小説のヒロインは、ノルマンディの田舎町からパリに出てきた若い娘ドゥニーズである。小説は彼女がきらびやかに飾り付けられたデパートのショーウインドーを前にして呆然と立ち尽くすところから始まる。なかには女店員たちの姿が見えるが、ドゥニーズもまた売り子となり、商品とともに展示される存在となる。この大衆消費社会における「売り子」という存在への注目において、マネの絵画とゾラの小説は、またしても互いに呼応するのである。マネの絵の鏡のなかでは、バーメイドと男性客の関係が仄めかされているが、ゾラの描くデパートの女店員たちも、恒常的にそうした誘惑にさらされている。ゾラの小説において、ドゥニーズを苦しめるのは、過酷な労働と安い賃金、たえまない誘惑、商品との隣接性から来る同一化、さらには労働者でありながら、上流の婦人客とつねに接触することで、より過敏に感知される階級問題などである[78]。こうした消費社会の興隆とともに登場した「売り子」に対するゾラの観察は、《フォリ・ベルジェールの酒場》の社会史的分析にも応用できるだろう。

『ボヌール・デ・ダム百貨店』は、1882年12月17日から翌83年の3月1日にかけて『ジル・ブラス』紙に連載され、翌3月1日に単行本として出版された。マネが亡くなったのは、同年の4月30日のことである。

9. おわりに

本稿では、1879年のマネの市役所装飾プランを中心として、1873年の『パリの胃袋』から1883年の『ボヌール・デ・ダム百貨店』まで、約10年間にわたるゾラの小説とマネおよび印象派の絵画との関係について検討してきた。すでに述べたように、一般にはゾラとマネの共闘関係は、1860年代後半がピークであると考えられてきたのに対し、70年代から80年代初めにかけても、マネが亡くなる直前まで、両者のあいだには、とりわけ共和主義者として共通の社会的な主題やモチーフが存在したことが、ある程度まで実証できたと思う。

第3共和制初期のフランスにとってもっとも大きな関心のひとつは、70-71年の普仏戦争とパリ・コミューンで荒廃し疲弊した都市パリを復興するとともに、新しい共和国の首都として再構築することであった。とりわけ画家たちの関心は、第2帝政期のオスマンの改造によって作られた単調で面白みのない都市を、より多様で活気に満ちた色鮮やかな空間へと「装飾」することへと向けられた。マネの市役所壁画プランもそうした共和主義的な「装飾」の一環として考えられるが、鉄とガラスの中央市場を野菜や果物の鮮やかな色の斑点(taches)で彩色したゾラの『パリの胃袋』は、画家たちにとって一種の「聖書」であったように思われる。それは彼ら芸術家の社会的使命を表明すると同時に、現代的な主題を、色彩や光の効果といった新しい造形表現によって提示するものでもあった。この小説は、モネやルノワール、カイユボットらの都市風景画、そしてマネの《モニエ通り》連作にも影響を与えているが、とりわけマネの作品には、新興の町並みと労働者の悲惨が対比され、同時期のゾラによる『居酒屋』『ナナ』と共通する社会認識が認められる。さらに、マネの最後の大作《フォリ・ベルジェールの酒場》もまた、『パリの胃袋』の一場面を源泉としているが、この絵はさらにゾラの小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』へとつながっている。両者は、1880年代に入ってますます進展する商業主義のなかで、新しく生まれてきた「売り子」という新たな労働者に注目し、その眼差しを作品の中心に据えているのである[79]。

ゾラは、1881年のサロン評を最後に、ジャーナリズムへの別れを告げたのと軌を一にして、美術批評からもほとんど退いてしまう。マネの死後、モネやルノワール、セザンヌらはそれぞれの道を歩み、より絵画的・造形表現的な方向へと深化していくが、ゾラは純粋絵画への興味をやや失ってしまうように見受けられる。ゾラの嗜好は、純粋絵画よりもむしろ商業美術へと向かうようである。すでに『パリの胃袋』のクロードは、フロランに向かって、自分のこれまでの最高傑作は、シャルキュトリーのショーウインドーであることを言明していた。『パリ

の胃袋』でも、都市を「装飾」していたのは食料品であり「商品」であったが、『ボヌール・デ・ダム百貨店』になると、ショーウインドーや各売り場の装飾は、小説の描写のきわめて大きな部分を占めるまでに前景化してくる。この小説における商業美術は、ショーウインドーにとどまらず、巨大なホールの大規模なインスタレーションにまでいたるが、その采配を振るうのはボヌール・デ・ダムの社長であり、自ら「粗暴・巨大派」 l'école du brutal et du colossal を名乗る「パリーの陳列師」、オクターヴ・ムーレである[80]。

こうした商業美術こそが、実は「都市装飾」の大きなファクターに他ならないのではないだろうか。ここに喚起されるのは、19世紀絵画の範疇を超えて、その巨大さと、粗暴なまでの荒々しさ brutalité によって大衆にショックを与える現代芸術に近いものである。そしてここにはまた、ゾラ自身の小説美学との深い関連が認められるのである。

本稿は、平成21年度～平成24年度　科学研究費補助金　基盤研究(C)研究課題「ボードレールからゾラへ、美術と文学における「モデルニテ」概念の継承と変容」(研究代表者：吉田典子、課題番号21520328)の研究成果の一部である。

図1　マネ《肉屋の行列》1870-71, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris

図2　マネ《バリケード》c.1871, Szepmüvészeti Muzeum, Budapest

図3　マネ《バリケード》c.1871-72, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris

図4　マネ《内戦》1871-73, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris

図5 マネ《ポリシネル》1874, National Gallery of Art, Washington

図6 撮影者不詳《マクマオンの肖像》c.1870s, Bibliothèque nationale, Paris

図8 撮影者不詳《リヴォリ通りのバリケードの残骸》1871年5月、H. Roger Viollet Collection

図9 サバティエ《炎上する市庁舎、1871年5月24日》、アンリ・シャルパンティエ発行『パリとその廃墟』所収、1873年、大佛次郎記念館

図13 撮影者不詳《コンコルド広場のバリケード》、写真誌『コミューン下のパリ』所収、1870年代後半、川崎市市民ミュージアム

図14 ドガ《コンコルド広場(ルピック子爵とその娘たち)》c.1873, Presumed destroyed

図7　モネ《印象：日の出》1873, Musée d'Orsay, Paris

図12　ルノワール《グラン・ブールヴァール》1875, Philadelphia Museum of Art

図10　モネ《チュイルリー》1876, Musée Marmottan, Paris

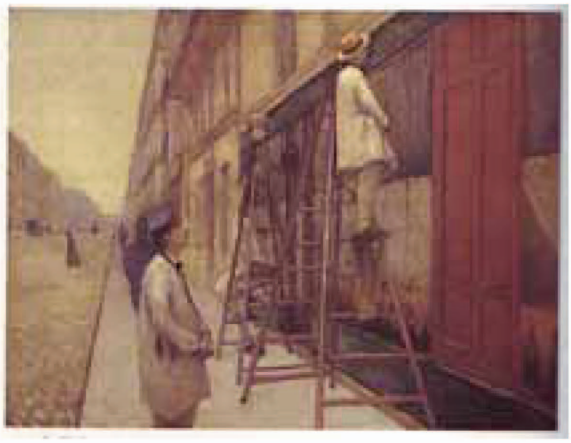

図15　カイユボット《ペンキ職人たち》1877, Private collection

図11　モネ《キャピュシーヌ大通り》1873, Musée Pouchkine, Moscou

図17　モネ《モントルグイユ通り，1878年6月30日の祝日》1878, Musée d'Orsay, Paris

図18 モネ《サン＝ドゥニ通り，1878年6月30日の祝日》1878, Musée des Arts et de la Céramique, Rouen

図19 マネ《旗で飾られたモニエ通り》1878, Bührle Collection, Zürich

図20 マネ《旗で飾られたモニエ通り》1878, Mr. and Mrs. Paul Mellon

図22 マネ《舗石工事人のいるモニエ通り》1878, Private collection

図23 クールベ《石割り》1849-50, Presumed destroyed

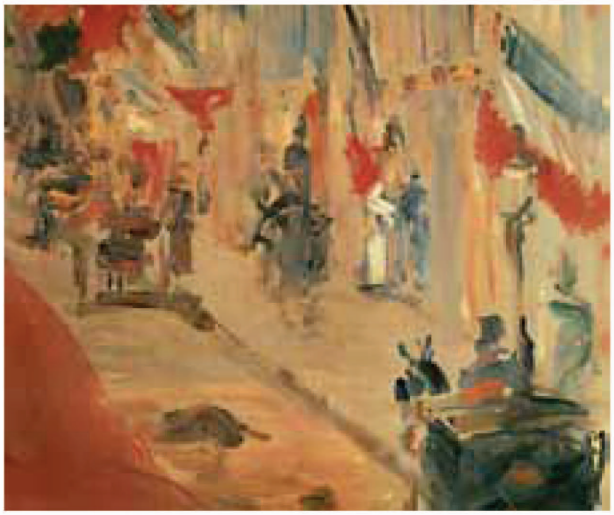

図24 図19の細部

図16　アルフレッド＝アンリ・ダルジュー《野戦病院に収容されたコミューンの処刑者たち》、『イリュストラシオン』1871年6月3日に基づく木版画

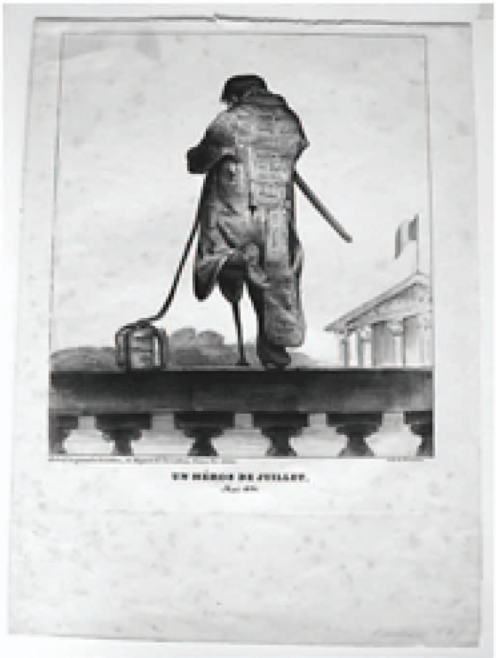

図21　ドーミエ《7月の英雄、1831 年5月》1831, L.D.23

図25　図20の細部

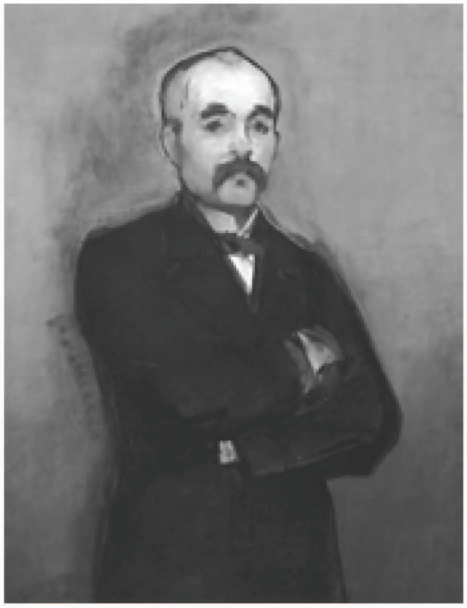

図26　マネ《クレマンソーの肖像》1879-80, Musée d'Orsay, Paris

図27　マネ《ロシュフォールの脱出》1881, Kunsthaus, Zurich

図28　マネ《フォリ・ベルジェールの酒場》1881-82, London, Courtauld Institute Galleries

図版出典

図 1, 2, 3, 4, 26, 27 Eric Darragon, *Manet*, Editions Citadelles, 1991.

図 5, 19, 20, 22, 24, 25 Juliet Wilson-Bareau, *Manet, Monet. La gare Saint-Lazare*, Réunion des Musées Nationaux/Yale University Press, 1998.

図 6 Kathleen Adler, *Manet*, Phaidon, Oxford, 1986.

図 7, 10, 11, 17, 18 Daniel Wildenstein, *Monet, Catalogue raisonné*, 4vols., Taschen Wildenstein Institute, 1996, tome 2.

図 8, 15 *Gustave Caillebotte*, Urban Impressionist, cat.exp., Réunion des Musées Nationaux/The Art Institute of Chicago, 1994-5.

図 9, 13 高階秀爾・三浦篤監修『モネからセザンヌへ――印象派とその時代』所収、読売新聞東京本社、2002年。

図12, 14, 26 Robert L.Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society* , Yale University Press, 1988.

図16 Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, exh.cat. National Gallery of Art, Washington, DC, 1982.

図21 The Daumier Register Digital Work Catalogue、http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=23 (2009年9月10日参照。)

図23 Les Peintres célèbres、http://peintres.celebres.free.fr/COURBET/index-12.php (2009年9月10日参照。)

注

1 本稿は、2009年9月5日、京都工芸繊維大学でおこなわれたパリ第1大学名誉教授・ジャン＝クロード・レーベンシュテイン氏来日記念シンポジウム「フランス近現代美術史研究の可能性」(座長:稲賀繁美・国際日本文化研究センター教授、司会進行:永井隆則・京都工芸繊維大学教授)における執筆者の報告、「ゾラの美術批評・小説から見るフランス近代絵画――ゾラとマネ:共和主義者の共闘1873-1883」の草稿に大幅に加筆したものである。論旨の展開上、以前に執筆した2つの拙論「ゾラ『パリの胃袋』とマネの静物画――近代芸術における物質主義と商品性」(『日仏美術学会会報』第24号、日仏美術学会、2004年、3-25頁)、および「『共和主義』と都市風景画――モネとマネによる「1878年6月30日」の表象とゾラの小説」(『近代』第98号、神戸大学「近代」発行会、2007年4月、69-108頁)と、一部重複することをお断りする(前者は主に本稿の第2章、後者は主に第7章に共通する部分がある)。

2 *Mon Salon[1868],* in Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Collection ≪ tel ≫, Gallimard, 1991, p. 199. 以下において、ゾラの美術批評の引用はこの版による。

3 *Lettres de Paris. L'Ecole française de peinture à l'exposition de 1878, ibid.*, p. 394.

4 *Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires [Le Salon de 1879], ibid.*, p. 400.

5 *Ibid.*

6 稲賀繁美 「慧眼と蹉跌――ゾラは絵画に裏切られたのか」 小倉孝誠・宮下志朗編 『ゾラの可能性――表象・科学・身体』所収、藤原書店、2005年、173-197頁参照。

7 Dominique Fernandez, *Le Musée d'Emile Zola*, œuvres et citations choisies par Ferrante Ferranti, Stock, 1997, p. 8.

8 *Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires [Le Salon de 1879], op.cit.*,p. 401

9 ゾラは、彼らがもともとアカデミスム画家カバネルの弟子でありながら、印象派の影響を受けた画家たちであり、彼らの印象派に対する優位性は「印象を実現する」réaliser ses impressions すべを心得ていることにあると考える。しかしゾラは、彼らが逆に「テクニック」におぼれてしまうことを心配し、またあまりにも安易に大きな成功を収めたことを「悪い徴候」と考えている。(*Ibid.*, pp. 401-402.)

10 三浦篤 「エドゥアール・マネ――引用、マラルメ、日本」『マネ展カタログ』(奈良県立美術館、府中市美術館編)、「マネ」展実行委員会、2001年、13頁。

11 Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris, Renouard, 1913, p. 94. [邦訳:アントナン・プルースト『マネの想い出』 野村太郎訳、美術公論社、1983年。]

12 この間の経緯については、Eric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989, pp. 310-313を参照。

13 Antonin Proust, *op.cit.*, p. 94.

14 原文は次の通り。≪ ce dernier livre qui a fort bonne mine et exhale des parfums de primeurs. ≫ Lettre de Manet à Zola, vendredi [fin-avirl 1873], in ≪ Lettres de Manet à Zola ≫, éditées par Colette Becker, in *Manet 1832-1883*, cat.exp., par Françoise Cachin et al., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/New York, Metropolitan Museum of Art, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1983, lettre 23, p. 524.

15 *The Correspondence of Berthe Morisot with her family and her friends, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir, and Mallarmé*, ed. Denis Rouart, tr. Betty W.Hubbard, London, Lund, Humphries, 1959, pp. 88-89. これは、ベルトの母親のモリゾ夫人が、ベルトの夫ウージェーヌ・マネに宛てた手紙である。

16 Emile Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 4, 1966, pp. 46-47. [邦訳:エミール・ゾラ 『制作』(上・下) 清水正和訳、岩波文庫、1999年。]

17 以上の、普仏戦争からコミューン後までのマネの足跡は、以下の伝記による。Eric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989, pp. 183-208. また次も参照。鹿島茂「パリ・コミューンと画家たち」 高階秀爾・三浦篤監修

『モネからセザンヌへ――印象派とその時代』所収、読売新聞東京本社、2002年、100-102頁。

18 この語は、歴史学者ピエール・ノラによる。ピエール・ノラ編、谷川稔監訳 『記憶の場――フランス国民意識の文化＝社会史』全3巻、岩波書店、2002-2003年。

19 谷川稔他 『近代ヨーロッパの情熱と苦悩』「世界の歴史」第22巻、中公文庫、192頁。以下のフランス政治史の記述については、この本と次の本を主として参照した。谷川稔、渡部和行編著 『近代フランスの歴史――国民国家形成の彼方に』 ミネルヴァ書房、2006年。

20 Kathleen Adler, *Manet*, Phaidon, Oxford, 1986, pp. 123-126.

21 Emile Zola, *Le Ventre de Paris, in Les Rougon- Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 1, 1960, pp. 601-895. [邦訳:エミール・ゾラ 『パリの胃袋』《ゾラ・セレクション》第2巻、朝比奈弘治訳、藤原書店、2003年。]

22 Manuscrit autographe : Bibliothèque Nationale, département des Manuscrits, NAF 10338, f° 48, in Emile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart, Edition des dossiers préparatoires*, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, 2003, p. 720.

23 ゾラが《ルーゴン＝マッカール》叢書を構想したのは1868年の末頃であるが、彼が1869年初めに出版社のアルベール・ラクロワに提示した全10巻のプランに、第3巻目の『パリの胃袋』は含まれていなかった。アンリ・ミトランによれば、ゾラが『パリの胃袋』を構想するのは、早くて1871年暮れ以降のことであり、本格的な執筆は、72年秋から翌73年の初めにかけてのことである。『パリの胃袋』はゾラがパリ・コミューンの挫折の後に、構想・執筆した小説なのである。

24 *Le Ventre de Paris, op.cit.*, p. 799.

25 *Ibid.*, p. 623 et p. 776. 『パリの胃袋』とマネの静物画の関係については、以下の拙論を参照。「ゾラ『パリの胃袋』とマネの静物画――近代芸術における物質主義と商品性」 『日仏美術学会会報』第24号、日仏美術学会、2004年、3-25頁。

26 *Ibid.*, p. 849.

27 Naomi Schor, *Zola's Crowd*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, p. 31.

28 Maurice Agulhon, 《 Un républicain nommé Zola 》, in *Zola*, sous la direction de Michèle Sacquin, Bibliothèque nationale de France/Fayard, 2002. [邦訳:モーリス・アギュロン 「ゾラという名の共和主義者」 宮下志朗訳、小倉孝誠、宮下志朗編 『ゾラの可能性――表象・科学・身体』所収、藤原書店、2005年、28-29頁。]

29 *Op.cit.*, p. 850.

30 Paul Tucker, 《 The First Impressionist Exhibition and Monet's *Impression, Sunrise*: A Tale of Timing, Commerce and Patriotism 》, *Art History*, December 1984, pp. 465-476.

31 *Ibid.*, p. 471.

32 ジョルジュ・ブルジャン 『パリ・コミューン』 上村正訳、文庫クセジュ、白水社、1990[初版1961]年、101頁。

33 Emile Zola, 《 L'ouverture de l'Exposition universelle 》, *Le Messager de l'Europe*, juin 1878, in Emile Zola, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Nouveau Monde Editions, tome 8, 2003, pp. 711-712.

34 松浦寿輝 『知の庭園――19世紀パリの空間装置』筑摩書房、1998年、99頁。

35 Paul Tucker, *Monet at Argenteuil*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, p. 163. John House, *Impressionism, Paint and Politics*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, pp. 108-109.

36 Julia Sagraves, 《 The Street 》, in *Gustave Caillebotte, Urban Impressionist*, cat.exp., Réunion des Musées Nationaux/The Art Institute of Chicago, 1994-5, p. 99, note 29.

37 Cf. Robert L. Herbert, *Nature's Workshop. Renoir's Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, New Haven & London, 2000.

38 《 Je demanderais pourquoi les monuments gothiques, qui sont d'une époque qualifiée de barbare, grouillent, font foule, sont superbes, multiples, tandis que les monuments contemporains sont froids et rangés comme les soldats à la parade. 》 Auguste Renoir, 《 Letter to *L'impressionniste*, April 14, 1877 》, *ibid.*, p. 195.

39 *Ibid.*, pp. 196-198.

40 *Ibid.*, p. 3.

41 Julia Sagraves, art.cit., pp. 93-94.

42 Robert L. Herbert, *op.cit.*, p. 197.

43 *Le Ventre de Paris, op.cit.*, p. 614.

44 *Ibid.*, p. 622.

45 *Ibid.*, p. 623.

46 *Ibid.*, p. 627.

47 *Ibid.*, p. 610.

48 *Ibid.*, p. 611.

49 *Ibid.*, p. 618.

50 *Ibid.*, p. 631.

51 《 Notice 》 par Henri Mitterand, in *ibid.*, pp. 1610-1622.

52 Daniel Wildenstein, *Monet, Catalogue raisonné*, 4vols., Taschen Wildenstein Institute, 1996, tome 2, p.119. この絵には1872年の日付が入っているが、これは後に書き入れられたものである。ヴィルデンシュタインは、この作品は1873年初めにモネがル・アーヴルに滞在したときに描かれたとしている。

53 近代建築とその装飾の問題についてさらに敷衍するなら、ゾラの『パリの胃袋』においては、色彩で彩色するのとは別の、もうひとつの方向性も認められることを述べておかなければならない。それは、鉄骨自体が装飾と化すものである。たとえばある箇所では、中央市場はひとつの都市に譬えられ、「その都市の上には、闇の

彼方まで、金属でできた植物の群れが、怪物のように葉を繁らせ、花を開き、茎は火矢のように伸び上がり、枝はくねくねと絡まり合いながら、年を経た樹林のように軽やかな葉むらで、ひとつの世界全体をおおっている」。ここには、あたかもアール・ヌーヴォーを思わせる有機体的な建築がある。

54 この章については、以下の拙論がより詳しい。「『共和主義』と都市風景画——モネとマネによる「1878年6月30日」の表象とゾラの小説」『近代』第98号、神戸大学「近代」発行会、2007年4月、69-108頁。

55 Jane Mayo Roos, 《 Within the 'Zone of Silence': Monet and Manet in 1878 》, *Art History*, Vol. 11, No.3, September 1988, pp. 372-407.

56 *Op.cit.*, pp. 860-861.

57 Daniel Wildenstein, *Monet, Catalogue raisonné*, 4vols., Taschen Wildenstein Institute, 1996, tome 2, pp. 188-189.

58 Bradford R. Collins, 《 Manet's "Rue Mosnier Decked with Flags" and the Flâneur Concept 》, *Burlington Magazine*, vol. 117, November 1975, pp. 709-714.

59 Ronda Kasl, 《 Edouard Manet's *Rue Mosnier*. "Le pauvre a-t-il une patrie?" 》, *Art Journal*, vol. 44, spring 1985, pp. 49-58.

60 Henri Loyette, 《 Situation de Daumier 》, in *Daumier 1808-1879*, cat.exp., Réunions des Musées Nationaux, 1999, p. 12.

61 Victor Hugo, *Journal 1830-1848*, cité par Julia Sagraves, art.cit., p. 88.

62 クールベの《石割り》については、次を参照。稲賀繁美「クールベ《石割り》の軌跡——政治と芸術」 永井隆則編 『フランス近代美術史研究の現在——ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』所収、三元社、2007年、23-56頁。

63 Emile Zola, *L'Assommoir, in Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 2, 1961, p. 488.

64 Juliet Wilson-Bareau, *Manet, Monet. La gare Saint-Lazare*, Réunion des Musées Nationaux/Yale University Press, 1998, pp. 131-136.

65 Emile Zola, *Nana, in Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 2, 1961.

66 Emile Zola, *L'Assommoir, op.cit.*, p. 737.

67 Lettre à Stéphane Mallarmé, cité par Eric Darragon, *op.cit.*, p. 375.

68 Lettre à Eva Gonzalès, cité par Eric Darragon, *op.cit.*, p. 376.

69 *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, 1953, I, pp. 200-201, cité par Eric Darragon, *op.cit.*, p. 377.

70 Georges Jeanniot, *La Grande Revue*, 10 août 1907, cité par Eric Darragon, *op.cit.*, p. 377.

71 Emile Zola, *Une campagne, in Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, tome 14, Cercle du Livre Précieux, 1970, pp. 431-685.

72 《 Introduction 》 par Henri Mitterand, *ibid.*, pp. 427-430.

73 Lettre de Manet à Zola, lundi matin [août-septembre, 1881], in 《 Lettres de Manet à Zola 》, lettre 43, *op.cit.*, p. 528.

74 Eric Darragon, *op.cit.*, p. 379.

75 *Op.cit.*, p. 685.

76 *Manet 1832-1883*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 480-481.

77 *Le Ventre de Paris*, *op.cit.*, p. 667.

78 この問題については、以下の拙論を参照。「ゾラ『ボヌール・デ・ダム百貨店』における近代消費社会とジェンダー(2)」『近代』第89号、神戸大学近代発行会、2002年、71-113頁。

79 ゾラの小説と印象派絵画における「売り子」の表象については、次の拙論を参照。「ショーウインドーの中の女たち——ゾラとマネ、ドガ、ティソにおける近代商業の表象」『表現文化研究』第5巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2005年、69-84頁。

80 前掲の拙論参照。『作品(制作)』(1886)の最終部で、首を吊って自殺したクロードのわびしい葬儀に、突然「パリのあるデパートを経営している大金持ちで、勲章をつけている遠縁の従兄弟」すなわちオクターヴ・ムーレが姿を見せるのは、示唆的である。

■執筆者について

吉田典子(よしだ・のりこ)

神戸大学国際文化学研究科教授。専門はフランス文学および視覚文化論。ゾラと印象派画家に関する論文に、《 De la toile au texte —— Berthe Morisot et la genèse *d'Une page d'amour* 》, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003 など。訳書に、ゾラ 『ボヌール・デ・ダム百貨店』(藤原書店、2004年)、ダニエル・アラス 『モナリザの秘密——絵画をめぐる25章』(白水社、2007年)など。

E-mail:ynoriko@kobe-u.ac.jp

■Notes on the Contributor

Noriko Yoshida is Professor in French Literature and Visual Culture at Kobe University in Japan. Her articles on Zola and Impressionists include 《 De la toile au texte —— Berthe Morisot et la genèse *d'Une page d'amour* 》, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003. She is the translator of Zola, *Au Bonheur des Dames*, Japanese translation, Tokyo, Fujiwara-Shoten, 2004, and Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Japanese translation, Tokyo, Hakusuisha, 2007, etc.