



マネ《テュイルリーの音楽会》再検討（1）：集団肖像画としての意味

吉田，典子

(Citation)

表現文化研究, 10(1):31-66

(Issue Date)

2010-11-15

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002911>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002911>



マネ 《テュイルリーの音楽会》再検討 (1) — 集団肖像画としての意味

Reconsidering Manet's *La Musique aux Tuileries* (1) : Meaning as a Collective Portrait

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

《テュイルリーの音楽会》(1862年)の左側には、マネ自身をはじめ、仲間の芸術家や批評家の姿が描かれている。このタブローは一種の「集団肖像画」であるが、各人物の同定はほぼおこなわれているものの、それがどのような集団なのかについては、ほとんど論じられていない。本論では、1862年当時のマネの交友関係や芸術的信条、とりわけボードレールとの関係を軸にしなが、集団肖像画としての意味を解明していく。

ここに集まっているのは、最長老のテロール男爵、次いでゴーチエ、ボードレール、シャンフルーリ(?)という、ロマン主義からレアリズム世代の文学者＝美術批評家たち、そしてもう少し若い世代のマネと仲間の芸術家たち、すなわちバルロワ、ブリュネ、アストリュック、そしておそらくファンタン＝ラトゥール(またはブラックモン)である。彼らは、スペイン絵画、エッチング、ジャポニズムに対する共通の審美的関心を持って、伝統的なアカデミズム絵画に代わる新たな芸術表現を探し求める「ポスト・レアリズム」の集団であった。彼らはまた、美術アカデミーとサロン展を中心とする既成の制度に対抗する、展示・流通・販売の組織作りを進めようとしていた。それが1862年に発足した「国民美術協会」と「腐蝕銅版画家協会」である。これらの人々は、画面に描かれているルジョーヌ少佐夫妻(夫人は前景右の女性)の共和派サロンに集まった人々でもあった。前景左の婦人は、マネやボードレールと非常に親しかったポール・ムーリス夫人ではないかとわれわれは推測する。夫のムーリスはユゴーの信奉者で、夫人はワーグナーを弾くピアニストでもあった。最後に、マネがこの集団をタブローの左に置いた理由について考察する。

キーワード: テキスト文化、視覚文化、エドゥアール・マネ、シャルル・ボードレール、腐蝕銅版画家協会、ジャポニスム

Abstract

In *La Musique aux Tuileries*(1862), to the left, Manet himself, along with fellow artists and critics are depicted. This tableau is a type of "collective portrait," however, while each individual is identified, the nature of the gathering is nearly never discussed. This paper focuses on Manet's friendships and artistic beliefs, notably his relationship with Baudelaire, to clarify the meaning of this collective portrait.

Gathered here are literary figures and art critics of the generations from Romanticism to Realism including the eldest Baron Taylor, Gautier, Baudelaire, and Champfleury (?), along with the slightly younger generation of Manet and fellow artists such as Balleroy, Brunet, Astruc, and Fantin-Latour (or Bracquemond). They shared common aesthetic concerns for Spanish painting, etchings, and Japonism, and were a "Post-Realist" group that sought novel artistic expressions to replace the traditional Academic art. Moreover, they worked to develop a structure for exhibition, distribution and sales to counter the existing system centered in the Academy of Fine Arts and Salons. *Société Nationale des Beaux-Arts* and *Société des Aquafortistes* established both in 1862 were the results of their efforts. This collective portrait features also Les Commandant Lejosne, who gathered the artistes at their Republican salon. We speculate that the lady at the front left is Mme Paul Meurice, a close acquaintance of Baudelaire and Manet. Her husband was Hugoist and she played Wagner. Finally, we will consider reasons for Manet's positioning to the left in this painting.

Keywords: Text Culture, Visual Culture, Edouard Manet, Charles Baudelaire, Société des Aquafortistes, Japonisme

1. はじめに

《テュイルリーの音楽会》(*La Musique aux Tuileries*, 1862年、カンヴァスに油彩、76×118cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー)【図1】(以下、特別な場合を除き、《テュイルリー》と略記する)は、エドゥアール・マネ(1832-1883)が、近代都市パリの華やかな上流生活の主題に初めて正面から取り組んだ作品として知られている。この絵はまた、「あらゆる印象派、ポスト印象派の絵画の中で、戸外もしくは人の多い公共の空間で、現代生活を描いた初めてのモデル¹」でもある。はじめに、この絵に関して一般におこなわれている説明と現在の研究状況について、まとめておきたい。

1.1. デスクリプション

作品の背景となった場所について、マネの友人であり遺言執行人でもあった美術批評家のテオドール・デュレは次のように書いている。「当時、皇帝[ナポレオン3世]が宮廷を置いていたテュイルリー宮は、豪華な生活の中心であり、それは庭園にも広がっていた。そこで週に2度開かれていた音楽会は、社交界のエレガントな人々を集めていた²。」庭園の木立の下で、たくさんの人々が集まって立ち止まったり談笑したりしている。男性たちはほとんどが、山高帽をかぶり、黒い上着を着て、明るい色のズボンをはいている。女性たちは思い思いの華やかな服装をしており、子どもたちや乳母らしき人々もいる。黒っぽい男性服の中で、婦人たちのドレスや帽子やリボンが鮮やかな色をきらめかせている。男性たちの姿や木の幹は黒っぽい垂直の線を描いているのに対し、女性や子供たちの姿は、画面の手前の方におかれた最新式の鉄製チェアや広げられた傘とともに、優美な曲線を描いている³。この「第二帝政期のエレガントな社会のイメージそのもの⁴」である画面には、マネ自身をはじめ、当時の芸術家や文化人の姿が描き込まれていることが知られている。

詳しくは後述するが、1983年のマネ展(パリ/ニューヨーク)のカタログの作品説明⁵によると、マイヤー＝グラーフェ⁶(1912)とタバラン⁷(1931)らによって同定されているのは次のような人々である。画面のいちばん左端に、半ば切断された形で描かれているのがマネ自身、その右にステッキを持って立っているのは、マネが一時アトリエを共有していた友人の画家アルベール・ド・バルロワ伯爵、その右で椅子に座っているのが詩人・美術批評家・画家・彫刻家のザカリー・アストリュック、木の下で談笑している3人の男性は、左からシャルル・ボー

ドレール、テオフィル・ゴーチエ、そして美術館視学官 inspecteur des musées でフランスにおけるスペイン絵画の導入者、テロール男爵である。ボードレールの後ろで木のそばに立っているのが画家のファンタン＝ラトゥール、アストリュックの後ろに立っている口ひげを生やした男性がジャーナリストのオーレリアン・ショル、さらに、マネとバルロワ伯爵の間に顔を見せているのは、文学者・美術批評家のシャンフルーリであろうと推測される。前景に座っている2人の婦人は、そのサロンでマネとボードレールが知り合ったルジョーヌ少佐夫人と、ルーバンス夫人(あるいはオッフェンバック夫人)と言われる。画面中央のやや右で、軽く身をかがめている男性は、マネのすぐ下の弟ウージェーヌ・マネ、画面右方で、帽子を取って挨拶をしている男性は、やはりマネの知人であった画家のシャルル・モンジノと思われる。そして、ウージェーヌ・マネのすぐ右で木の幹を背にして座っているのは、ロッシーニが「シャンゼリゼのモーツァルト」と呼んだ著名なオペレッタの作曲家、ジャック・オッフェンバックである。以上が、現在一般に流通している人物の同定であるが、本論中でわれわれは、いくつかの修正と補足をおこなう予定である。

1.2. 同時代の評価

この絵は、1863年3月にイタリアン大通りのマルティネ画廊で開かれた展覧会で、はじめて展示された。同年5月の落選者展で《草上の昼食》が一大スキャンダルを引き起こす直前のことである。この展覧会は、マネの作品14点がまとめて展示された重要な展覧会であり、他には《街の女歌手》《スペインのバレエ》《ローラ・ド・ヴァランス》【図2】などがあった。そしてこのときすでに、とりわけこの《テュイルリー》が観客たちの輦轡を買ったのだった。批評家のポール・ド・サン＝ヴィクトールは『ラ・プレス』紙に次のように書いた。「彼[マネ]の《テュイルリー》は、縁日の音楽が耳から血を流させるのと同じように、目を傷つける⁸。」一方、ポール・マンツは、『ガゼット・デ・ボザール』において、《スペインのバレエ》《ローラ・ド・ヴァランス》とともにこの作品の名前を挙げ、「これらのタブローは、彼[マネ]のうちに溢れる精気を示すものであるが、赤や青や黄色や黒のごった塗りは、色彩のカリカチュアであって、色彩そのものではない」と批判した⁹。

当時の人々にとりわけショックを与えたのは、色鮮やかな斑点で構成されたようなこの絵の技法であった。そのことは、1867年に発表されたエミール・ゾラのマネ論

の一節によっても明らかである。

《スペイン・バレエ》と《テュイルリー》は火薬に火をつけたタブローであった。《テュイルリー》を展示室にこれ以上長く置くならば実力行使に訴えるぞと、ある憤激した絵画愛好家が脅しをかけるところまで行ったのだ。私にはこの愛好家の怒りが分かる。テュイルリー公園の木の下に群衆、おそらく百人ほどの人々がいて、太陽の光に揺らめくのを想像していただきたい。人物の各々はほとんどはっきりしない単純な色班^{タッシュ}であり、その中で細部は線あるいは黒い点となっている。もしも私がそこに居たならば、その愛好家にしかるべき距離をおいて見て欲しいと願ったであろう。そうすれば、これらの色班が生命を持っていること、群衆がしゃべっていること、この絵が芸術家の特徴的な作品の一点、つまり自らの眼と気質にもっとも忠実な作品であることが、理解できたであろう¹⁰。

このゾラの文章は、《テュイルリー》にはじめて肯定的な評価を与えたものであるが、もちろん当時としてはごく少数派の見解にすぎなかった。ゾラはこのマネ論において、マネの最大の特徴のひとつは、外界を「色班」*tache*、すなわち、ある面積を持った色の広がり、もしくは平らな色面によって捉えることであると述べており、この「色班」はゾラによるマネ評価の重要な論点になっている。また、「自らの眼と気質にもっとも忠実な作品」という評価は、ゾラの美術批評の語彙においては最大級の賛辞である。

同年、批評家のイポリット・バブーは、ここに描かれた人物たちをやはり「色班」に例えて、「ボードレールの色班 *la tache-Baudelaire*、ゴーチエの色班 *la tache-Gautier*、そしてマネの色班 *la tache-Manet*」と呼ぶが、それは次のようにその手法を批判するためである。「色班によって見るというこの偏執は、一種の単調な印象へと向かわざるをえず、それは人間の姿を卑小化したり、消滅させたり、賤しめたりすることになる。その結果、これらのタブローすべてにおいて、頭部はほとんど全部が、まだらであったり、鱗状であったり、粗描されていたり、ぼやけていたりする¹¹。」また、この絵は「色彩のカリカチュアであって、色彩そのものではない」と書いた先述のポール・マンツは、それに続けて次のように書いていた。「結局のところ、この芸術は公明正大 *loyal* かもしれないが、正常 *sain* ではない。したがってわれわれ

は、展覧会[5月のサロン展]の審査員を前にして、マネ氏の弁護をしようとは少しも思わない¹²。」この予言通り、2ヶ月後の1863年のサロン展で《草上の昼食》は落選し、マネに対して非難の嵐が吹き上がったことはよく知られている。《テュイルリー》は、有名な落選者展のスキヤンダルの前触れだったのである。しかし、このマルティネ画廊での展覧会は、ゾラに感銘を与えただけでなく、クロード・モネやフレデリック・バジールといった若い画家たちに大きな影響を与えたことも付言しておかなくてはならない¹³。

1.3. 先行研究

美術史研究において、《テュイルリー》に関するもっとも浩瀚で定評のある基礎的研究は、1954年のN.G. サンドブラッドの著作¹⁴である。サンドブラッドは、それまでタバランらによって1860年とされていたこの絵の制作年代に異議を唱え、1862年の夏以降に描かれたものであることを立証し、この時期にマネの画業におけるひとつのターニング・ポイントがあったとする。彼はまた、作品の構造的な骨格に関して、マネが伝統から多くを受け継いでいることを明らかにした¹⁵。とりわけ、マネの師であるトマ・クチュールの大作《退廃期のローマ人たち》(1847年)との関わり、さらにもっと直接的には、当時ベラスケス作と考えられていたルーヴル所蔵の《小さな騎士たち(13人の人物の集い)》との関わりを指摘したことは、サンドブラッドの功績である。1851年にルーヴルが購入した《小さな騎士たち》は、「ベラスケスの時代の有名な芸術家たち」を描いたものだと言明されており、黒い服を着た左端の人物がベラスケス自身、その隣にるのがムリリョだと考えられていた。マネは、ムリリョの場所に、友人の画家バルロウを置き、自身の姿をベラスケスの場所に置いたのだとサンドブラッドは言う。

しかしサンドブラッドの研究のもっとも重要な点は、マネのこの作品が、18世紀の貴族階級の風俗を描いたドゥビュクールやサン＝トーバンのエッチングをはじめとして、19世紀半ばに、印刷技術の向上とともに大きく発展する挿絵入りの新聞や雑誌に掲載された大衆的な風俗版画から大きな影響を受けていることを指摘したことである。サンドブラッドは、こうした同時代のとりわけ屋外での生活の情景描写を「遊歩者のリアリズム」*the realism of the flâneur* と呼んでおり、この点においてマネは、ボードレールが『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』の特派員でもあった風俗画家コンスタンタン・ギースに託して「モデルニテ」の議論を展開した『現代

生活の画家』の芸術論から、大きな示唆を受けていることを明らかにした。

ボードレールとマネは、1858-59年に知り合い、マネが《テュイルリー》を描いていた当時、非常に親しく付き合っていた。マネと学生時代からの親友で、回想記を書いているアントナン・プルーストの証言によれば、「マネは、ボードレールと大変仲がよく、マネが「ほぼ毎日、2時から4時までテュイルリー庭園へ行って、戸外の木の下で、遊んでいる子供たちや椅子に座り込んでいる乳母たちの集団に基づいてスケッチを描いて」いたとき、「ボードレールはいつも彼に同伴していた」という。しかし、プルーストはその一方で、次のように書いている。「この詩人がマネに大きな影響を与えたとなつて主張されるが、実際には事情は逆であった。レストラン・パヴァールとレストラン・ディノショー[……]での交友、およびマネとの対話は、明らかにボードレールのものの見方と判断をやわらげ、二人のあいだの親密な関係によってマネは大きな感化をこの友に与えた¹⁶。」プルーストは、マネの方がむしろボードレールに影響を与えたと主張するのである。

マネとボードレールの関係は、これまでしばしば考察の対象となっているが、一般にプルーストのように、マネに対するボードレールの影響を過小評価しようとするものが多く、また、マネについてほとんど何も書かなかったボードレールは、マネの真価を理解していなかったとする見解も根強い¹⁷。それに対してサンドブラッドは、『現代生活の画家』は1863年11月によく『フィガロ』紙が発表を引き受けたが、執筆されたのは1859年末から60年にかけてであり、その頃まだマネは《アブサントを飲む男》(1859年のサロンに落選)を描いたばかりで、ルーベンスやベラスケスのパラフレーズに執心していたと言う。ボードレールが『1846年のサロン』においてすでに述べていた「現代生活の英雄性」の主張と、ギースをはじめとする「風俗のクロッキー」への興味など、ボードレールが『現代生活の画家』のなかで展開している「現代性」に関する種々の議論が、マネとボードレールの交友のなかで話題にならなかったはずはないだろう。それが必ずしもボードレールからマネに対する一方的な影響ではなくとも、アントナン・プルーストの見解を尊重すれば、双方向的な刺激であった可能性は高いと思われる。また、ボードレールはマネと知り合ったのとほとんど同じ頃、1859年にギースと知り合ったのであり、ボードレールと同様、マネもギースの作品をたくさん所有していた¹⁸。ボードレールの『現代生活の画

家』は、マネとの交友をも糧としながら生み出されたものであるのかもしれない。『現代生活の画家』の冒頭部でボードレールは、「ドゥビュクールやサン＝トーマン兄弟、その他大勢」の「前世紀の愛らしい彩色版画」の魅力を語り、こうした過去の風俗もその歴史的価値ゆえに興味深いが、目下関心があるのは「現在の風俗の絵画」であるとして、その「現代性」の理論を展開していくのである。

サンドブラッドの研究以降、《テュイルリー》はボードレールの現代性の美学と結びつけて語られるようになった。しかし、多くの場合、それは群衆のなかを遊歩することから発見される現代的な「主題」の側面にとどまっているようだ。《テュイルリー》との関連で、しばしば引用される文章を挙げておこう。

あれほど嘲弄された燕尾服にも、その美しさと固有の魅力がないだろうか¹⁹。

優雅な生活の光景、大都市の地下にうごめき浮遊する多数の人々——罪人たちや困われ女たち——の光景。現代の英雄性を知るには、ただ目を開きさえすればいいのだ[……]。パリの生活は、詩的で驚異的な主題を豊かにはらんでいる。驚異的なものが大気のようにわれわれを包み、われわれを浸している。ただわれわれはそれが見えずにいるのだ²⁰。

現在が表象されたのを見てわれわれが味わう快楽は、現在がその身にまとうことのできる美から来るだけではなくて、現在というその本質的な特性からも来る。[……]現代性とは一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が永遠なもの、不易なものである。[……]めまぐるしく変貌を遂げるこの要素を、あなた方は軽蔑する権利もなければ、これなしですませる権利もない²¹。

群衆がこの人[G氏＝ギース]の領分であることは、大気が鳥の領分、水が魚の領分であるのと同じだ。彼の情熱と彼の職務、それは群衆と結婚することだ。完全な散歩者にとって、情熱的な観察者にとって、数の中に、波打つものの中に、動きの中に、逃れゆくもののなかに、限りないものの中に住まいを定めることは、はてしもない快楽である²²。

マネの《テュイルリー》が、こうした同時代のパリの群衆の、とりわけ「優雅な生活」の情景を、油絵の領域において最初に実現したものであることは言うまでもないだろう。しかし、ボードレールの「現代性」はこのような主題の側面にとどまるものではなく、造形表現的、さらには道徳的レベルにおいても問題にされる必要がある²³。サンドブラッドは慧眼にも、ボードレールが「野蛮さ」barbarie という語によって表現している美学——「不可避の、総合的で、幼兒的な野蛮さ、[……]事物を大きく見たいという欲求、とりわけ、その総体の効果において眺めたいという欲求から出てくる野蛮さ」の美学——に言及している²⁴ が、この問題はもっと強調されてしかるべきであろう。なぜなら、「ごったぬり」や「色斑」に関する同時代の批判は、ボードレールが「野蛮さ」と呼んでいるものと大きく関連すると思われるからである。

1.4. 問題の所在

サンドブラッドの研究は、今から50年以上前のものであるが、非常に説得的で慧眼に富んだものである。もちろん、やや古い情報も含まれているが、いまなお読み返すべきところは多く、またいくつかの指摘はもっと強調される必要がある。その後も《テュイルリー》に関しては、X線調査や顔料など物質面に関する調査がおこなわれたり、個別の指摘は散見されたりするものの、全体としてサンドブラッドを超える研究はまだ見あたらないようだ。

しかし、《テュイルリー》には、サンドブラッドによって看過されており、まだまだ十分に議論されているとは言えない点がいくつかある。ひとつは、この画布上に描かれた人物たちについて、名前だけはほぼ同定されているものの、なぜマネがこの人々をここに集めたのか、彼らはどのような人々なのか、つまり、マネが自分自身を含めた友人や知人を、この1862年という年に、このテュイルリー公園という場所で、このような配置で描いた理由は何であるかについて、十分な説明がなされているとはいえないのである。この絵はマネ自身をも含む一種の「集団肖像画」であるが、それがどのような集団なのかについては、ほとんど論じられていない。この1862年当時のマネの交友関係や芸術的信条、とりわけマネとボードレールの関係を軸にしながら、集団肖像画としての意味を解明していくのが本稿の課題である。

もうひとつは、絵のちょうど中央に当たる部分が、ひじょうに粗いスケッチのような状態に留まっており、特に中心部は灰色に塗りつぶされたようになっていて、曖昧なままに残されていることである。全体的にこの絵に

は、何人かの人物の顔のように、かなり明確に「仕上げ」られているところと、スケッチのようにラフな絵筆の跡が残されている部分が混在しており、それがこの絵に群衆のざわめきや動きを与えていることは確かである。そしてそのことが、ボードレール的な「モデルニテ」——美の移ろいやすく一時的な要素、現在が現在であるところからくる性質——を表現することに貢献していると言えるだろう。しかし、それにしても絵の中心のいちばん目立つ部分がとりわけ「仕上げ」られないまま残されているように見えるのは奇妙である。サンドブラッドはこのことについて一切触れていない。この故意としか思えない塗り残しには何か意味があるのだろうか。この問題については、近年この中央部分にマネの「ファミリー・ロマンス」を読み取ろうとする精神分析的解釈²⁵ が提示されているが、それは単なる一解釈に留まっており、まったく確証のあるものではない。

さらに、この絵におけるオフエンバックの存在についても、十分な議論がなされているとは言えない。なるほど、オフエンバックは第2帝政期の有名人で、この場にふさわしい楽しい音楽を作曲した人物ではある。しかし、ここに集まっている群衆はさほど熱心に音楽に聴き入っているようには見えない。また、この絵におけるオフエンバックの存在は、とりわけ絵の左の方に集まっているマネとその仲間たちの集団とはやや位相が異なるように思える。その顔の描き方は、肖像画というよりも、黒の片眼鏡だけが目立つカリカチュアのような描き方である。この中心の曖昧さとオフエンバックの存在には、何か関係はないだろうか。《テュイルリーの音楽会》という作品タイトルにおける「音楽」の意味を考えようとするとき、オフエンバックの存在を無視することはできないだろう。

本稿では、このような問題を考察するために、まず、マネが主として左部分に描いた人々はどのような人々であるのか、マネはどのような意図を持って、これらの人々を配置したのかについて検討し、この作品が集団肖像画として持つ意味を考察していきたい。中心部の曖昧さの問題とオフエンバックの存在については、次稿²⁶ において論じる。

2. 左側グループの人々——マネとボードレールを中心に

検討に入る前に、最初に述べた人物の同定について、少し補足しておきたい。1990年、《テュイルリー》が所蔵されているロンドンのナショナル・ギャラリーで開催された展覧会「芸術のメイキング、印象派」の際に撮

影されたX線写真と顔料の調査によると、マネはこの絵に取りかかったとき、何人の肖像を入れるのかについて、おそらくは明確な考えを持っていなかったこと、そしてこれらの人物の中には後から付け加えられたものがあることがわかった²⁷。明らかなのはオフエンバックの場合であり、描かれているのは頭部だけで、肩は全部描かれておらず、後から挿入されたことがわかる【図3】。また、ファンタン＝ラトゥールとされている人物【図4】、およびその左側の人々【図5】も、最初の段階ではまだ描かれていない。ジュリエット・ウィルソン＝バローは、この展覧会の書評の中で、後で加えられた左の人物のうち2人は、マネ家の写真アルバムに所蔵されているウージェーヌ・ブリュネ夫妻の写真【図6】に基づいて描かれたものであることを明らかにした²⁸。ウージェーヌ・ブリュネは彫刻家で、マネが1857年のフィレンツェ旅行に同行した人物であり、またマネは1860年頃に、その夫人の肖像(RW31)を描いている【図7】。口ひげを生やしたこの男性は従来、ジャーナリストで、劇作家、小説家でもあるオーレリアン・ショル(1833-1902)と見なされることが多かったが、これはブリュネであろう。このことは、マネが人物像を描く際に写真を利用していたことを証拠立てる事実であるとともに、《テュイルリー》に、自分のごく親しい仲間の肖像を描き入れようとしたことを示しているとも言えよう。また、エリック・ダラゴンは、ファンタン＝ラトゥールの代わりに批評家のエドモン・デュランティ、シャンフルーリの代わりに画家アルフォンス・ルグロの可能性を挙げているが、特にその根拠を挙げてはいない²⁹。以上が、管見の限り、人物の同定についての現在の研究状況である。つまり、タバランの列举している人物名も、必ずしも確実な証拠に基づいているわけではないと言えるだろう³⁰。

集団肖像画としての意味を検討していく上で、最初に確認しておきたいことは、これら名前を同定しうる人物が、主として画面の左側に集まっているということである。正確には、画面下の赤いサッシュ・ベルトをした少女の肩から左上に向かってカーブを描く木の幹を境にして左側に、芸術家や批評家たちは集結している【図8】。この問題については後述するが、その左側空間のほぼ中央に位置しているのは、太い木の幹の上に描かれたボードレールではないだろうか。それに対して、カーブした木より右側の部分の中心にいるのは、やはり太い木の幹の上に位置づけられているオフエンバックではないのか。タブローの全体的な構成に関わるこの問題については次稿で論じるが、ここでは次のことを

確認しておきたい。中央から右の部分に描かれているのは、オフエンバックの他に、画家の弟のウージェーヌ・マネと、マネの友人で、《剣を持った少年》や《アトリエの昼食》の武具類を調達してくれたというエピソードを持つ画家シャルル・モンジノ(1825-1900)だけである。モンジノは、クチュールの弟子でマネの先輩に当たる画家であるが、この2人はマネが気安くモデルを頼める人々だったのではないだろうか。実際、この2人は堂々とした立ち姿で入念に描かれていて、画面の構成上の重要なアクセントとなっており、左端のアルベール・ド・バルロワ³¹とともに、マネが写真ではなく、実際のモデルに基づいて制作したことを窺わせる人物像である。したがって、ウージェーヌ・マネとシャルル・モンジノは、画面全体のバランスをとるために、中央と右に置かれたのであり、マネにとって重要な意味を持っていたのは、やはり左側集団だと思われるのである。

それでは、この左部分に描かれている人々について、詳しく検討していきたい。【図8】にしたがって、もう一度、これまで挙げられた人名を整理しておこう。前景の2人の婦人については後述するので、ここではまだ触れないでおく。不確実性の高い人物には前に(?)を付けた。

(後列左より)

- ①エドゥアール・マネ(1832-1883)
- ②(?)ジュール・シャンフルーリ(1821-1889)
または(?)アルフォンス・ルグロ(1837-1911)
- ③アルベール・ド・バルロワ伯爵(1828-1872)
- ④(?)軍人(本論で後述)
- ⑤ウージェーヌ・ブリュネ(1828-1921)
- ⑥(?)ユダヤ人(次稿で後述)
- ⑦ブリュネ夫人
- ⑧(?)アンリ・ファンタン＝ラトゥール(1836-1904)
- ⑨シャルル・ボードレール(1821-1867)
- ⑩テオフィル・ゴーチエ(1811-1872)
- ⑪イジドール・テロール男爵(1789-1897)
(座っている人物)
- ⑫ザカリー・アストリュック(1835-1907)

すでに述べたように、この中でやはり特筆すべきは、ボードレールの存在であろう。マネが帽子をかぶった横顔のエッチング【図9】を残していることから、この人物は明らかにボードレールであることがわかる。しかしその顔はぼんやりとしており、この絵を見ただけではおそらく誰であるかはわからないだろう。

この頃マネは、1861年のサロンで《スペインの歌い手(ギタレロ)》【図10】と《両親の肖像》が初入選し、とりわけ《スペインの歌い手》は優秀賞 une mention honorable を受賞して、アントナン・プルーストによれば、「彼の周りにはちょっとした取り巻き une petite cour ができた」頃であった。当時のマネの行きつけの店は、イタリアン大通りのカフェ・トルトーニ【図11】で、彼はそこで昼食をとったあと、午後からテュイルリー公園にスケッチに行くのが日課だった。そこにボードレールはしばしば同行したのである。そして、夕方の5時か6時頃に同じカフェに戻ってくると、人々は手から手へとスケッチを回しては賛辞を送ったという。マネがこの頃、ひとかどの「有名人」になっていたことをうかがわせる記述である。このアントナン・プルーストの証言からわかるのは、マネとボードレールが当時きわめて親しい関係であったこと、そしてこの頃、マネを支持するグループが形成されつつあったことである³²。

以下のわれわれの論述においては、マネとボードレールの関係を主軸とし、その他の人物についても個々に詳しく検討していきたい。そして、当時のマネとボードレールの審美的関心を惹きつけていたと思われる3つの要素、すなわち、スペイン絵画、エッチング、そして日本版画について順に見ていきながら、彼らがどのような交友関係にあったのか、その芸術的・社会的・政治的な関心はどこにあったのかについて考察していきたいと思う。

3. スペイン趣味——ボードレール、ゴーチエ、テロール男爵

まずは、木の下でなにやら話し込んでいる3人の人物に着目しよう【図12】。ボードレールの右に居るのは、やはり詩人で美術批評家であり、ボードレールが『悪の華』を捧げたテオフィル・ゴーチエ(1811-1872)とされるが、これはナダールによる1856年の肖像写真【図13】と似通っているのも、間違いないだろう。さらにその右に居るのは、テロール男爵(1789-1879)と言われる。顔の描き方は不明瞭だが、やはりナダールによる肖像写真【図14】やその他の肖像【図15】を見ても、雰囲気は似通っている。また、以下に述べる男爵の仕事や業績からも、この場にふさわしい人物だと思われる。彼らはいったい何の話をしているのだろうか。

ボードレールは、《テュイルリー》の制作時期とほぼ同じ1862年9月に発表された小記事「画家たちと腐蝕銅版画家たち」の中で、当時のマネを次のように

紹介している。これは、ボードレールが美術批評のなかで、唯一マネについて書いている部分なので、全体を引用しておく。

マネ氏はこの前のサロン展で激しい^{センセーション}昂奮を呼び起こした《スペインの歌い手》の作者である。次のサロン展では、最も強烈なスペインの風味を帯びた彼のタブローが何点も見られることだろうが、これには、スペイン精神がフランスに逃げ込んだのではないかと思わせるものがある。マネ、ルグロ両氏は、現実、すなわち現代の現実に対する断固たる嗜好をもち、——これだけでもすでに良い徴候なのだが——、この嗜好に、活発、また広闊で、敏感で、大胆な想像力を結びつけているのであって、この想像力というものなしには、この上もなく優れた諸能力のすべても、主人なしの召使い、政府なしの官吏にすぎないと、どうしても言う必要がある³³。

この文章の後半部分については、後ほど問題にすることにして、ここでは前半部だけを読んでおきたい。実際、マネにおいて、この1862年という年は、前年の《スペインの歌い手》に始まるスペイン趣味の絵画が開花した年である。パリに公演にやってきたマドリード王立劇場の団員たちをモデルに、《ローラ・ド・ヴァランス》【図2】や《スペインのバレエ》をはじめとする油彩やエッチングを制作し、また《エスパダ姿のヴィクトリーヌ・ムーラン》や《マホの衣装をつけた若い男》などの人物画を制作する(後の2点は翌1863年の落選者展で《草上の昼食》の両サイドに掛けられる)。また、この《テュイルリー》の構図において、マネが当時ベラスケス作とされていた《小さな騎士たち》を参照し、自らをベラスケスの姿に重ねたことは、すでに見た通りである。

ボードレールもスペイン絵画の賛美者であり、とりわけベラスケスとゴヤを愛好していた。彼は、1859年頃にはスペイン絵画論を書く意図を持っていたようで、書簡に何度か言及があるが、それは実現していない。しかしゴヤについては、1857年に発表した「外国の諷刺画家たち数人」の一節を当てており、とりわけ版画集『ロス・カブリチョス』の特異な幻想性、「現実的なものとファンタスティックなものとの縫合線が把握不可能である」点に、ゴヤのきわめて現代的な精神を読み取っていた³⁴。またボードレールは、ゴヤの《着衣のマハ》《裸のマハ》についても書簡の中で言及している³⁵。

ボードレール以上に、スペイン絵画との関わりが深いのは、テオフィル・ゴーチエである。ゴーチエは、前年のサロン評(政府官報の『世界報知』紙)でマネの《スペインの歌い手》を絶賛した批評家だった。

カランバ(おやまあ)！ [……]ベラスケスはこのギタレロにうちつけた目配せで挨拶を送るだろうし、ゴヤは紙巻き煙草に火をつけるために、火を貸してくれと頼むだろう！——この男はギターをかき鳴らしながら、なんと朗らかにわめき立てているのか！まるで彼が歌っているのが聞こえるようだ。[……]大胆なタッチと真実の色で、たっぷりと塗られたこの等身大の人物像には、ゆたかな才能が秘められている³⁶。

アントナン・プルーストによれば、マネはこの批評を「非常に喜んだ」という。テオフィル・ゴーチエは、若くしてロマン主義運動に身を投じ、その後、感情の吐露よりは外形の美を追究する「芸術のための芸術」を主張、『モーパン嬢』(1835年)などの小説や『ジゼル』(1841年)などのバレエの脚本、代表詩集『七宝と螺鈿集』(1852年)の他、さまざまなジャンルの作品や批評を書いてきた作家である。特筆すべきは、彼が1830年代から40年代にかけて、ロマン派の芸術家たちの間で流行した「スペイン熱」の重要な担い手のひとりであったということだろう³⁷。ゴーチエは、1837年からスペインの舞踊やスペイン絵画に関する記事を新聞や雑誌に発表しており、同年の9月24日の『プレス』紙では、当時ほとんど知られていなかったスペイン絵画の巨匠たち(スルバラン、エル・グレコ、ゴヤ等)をいち早く紹介した。1840年には友人の古美術商ウージェーヌ・ピオとともに5ヶ月に及ぶスペイン旅行に赴き、ピオのスペイン絵画の買い付けに協力したほか、旅先の町々から『プレス』紙に「通信」と題された記事を送った。その後もたびたび執筆したスペイン関係の記事は、1843年に『山々を越えて』という2巻本にまとめられた後、1845年に『スペイン紀行³⁸』としてシャルパンティエ書店から出版された。ここにはゴーチエのスペイン絵画への言及もあり、とりわけその「リアリズムへの狂気じみた愛着³⁹」が彼を引きつけたのだった。またゴーチエは、1846年の2度目のスペイン旅行で、ベラスケスの人間理解に深い感銘を受けたことも書いている⁴⁰。

マネにとって、ゴーチエとボードレールは、フランスにおけるスペイン美術評価にとって重要な意味を持つ

批評家たちであった。とりわけ、1861年のサロンでゴーチエから好意的な評価を受けたことは非常に心強いことであっただろう。なぜなら、ゴーチエはこの頃、すでに50代の円熟期に入っており、政府の機関新聞『世界報知』紙の批評欄を担当するなど、帝政の覚えもめでたい権威ある批評家となっていたからである。彼はこの後、小説『キャプテン・フラカス』(1863年)の成功により、マチルド皇女のサロンに招かれたのをきっかけに、ナポレオン3世の宮廷への足がかりもつかむことになる。サンドブラッドによればゴーチエは、「半ばオフィシャルな批評家集団の、議論の余地のないリーダーで、1861年からはばらくの間、マネの保護者であった⁴¹」という。ゴーチエはまた、この年(1862年)に創設された画家たちの連合組織である国民美術協会 Société nationale des beaux-arts の会長に就任したが、この組織については後述する。

ゴーチエの右に描かれたイジドール・テロール男爵(1789-1879)もスペイン絵画に関わりの深い人物である。テロール男爵は、今日ほとんど忘れられているのが不思議なほど、きわめて多才で、長期間にわたり多方面で活躍した人物である⁴²が、まずは彼が、ルーヴル美術館のスペイン・ギャラリー開設に果たした貢献を特筆しておく必要があるだろう。彼は、1835年、国王ルイ・フィリップからスペインの絵画を買うように命を受けて、国王の個人資金から100万フランを預かり、さまざまな困難を乗り越えて、1837年4月、500枚のスペイン絵画をフランスにもたらしたのである。そこにはスルバランが80点、ムリリョが39点含まれており、さらに《黒衣のアルバ公夫人》《バルコニーのマハたち》をはじめとするゴヤの油彩11点やエル・グレコの傑作もあった。先に述べたゴーチエの1837年9月のスペイン絵画に関する『ラ・プレス』紙の記事は、これに連動するものであっただろう。テロール男爵の収集に基づいて、1838年1月には、ルーヴルにスペイン・ギャラリーが開設された。これは、それまでフランスでほとんど知られていなかったスペイン絵画を大々的に展示したものであったが、7月王政が崩壊し、イギリスに亡命したルイ・フィリップが1850年に亡くなると、これらのスペイン絵画は国王の個人資産として遺族に返還され、1853年にロンドンで売却された。したがって、ルーヴルのスペイン・ギャラリーは、1838年から1848年まで、およそ10年間しか存続せず、その後作品は散逸してしまったのであるが、それが19世紀のフランスにおけるスペイン絵画受容に大きな役割を果たしたことは疑いない。実際、ゴーチエ(1811年生ま

れ)やボードレール(1821年生まれ)の世代にとって、スペイン・ギャラリーの存在は非常に大きなものであった。1832年生まれのマネの場合は、少年時代にスペイン・ギャラリーを訪れたことは確かであろうが、具体的な影響まで推し量ることはできない⁴³。しかし、テロール男爵は、フランスにおけるスペイン絵画を語る上で、欠くことのできない人物であった。また、スペイン・ギャラリーに存在していたゴヤの絵画、特に《黒衣のアルバ公夫人》と《バルコニーのマハたち》が、マネの絵画の源泉になっていることはよく知られている。

以上のように、ボードレール、ゴッシー、テロール男爵のグループは、まずスペイン絵画への関心によって関連づけられるが、1862年の時点での彼らの共通の話題はおそらくそれに留まっていない。この問題については本論第6節において検討する。

4. エッチングの「モデルニテ」

1862年のマネとボードレールの共通の関心を占めていたものとして次に挙げなければならないのは、エッチングである。ボードレールがその美術批評の中で唯一マネに言及している記事として先に引用した1862年9月発表の小記事は、「画家たちと腐蝕銅版画家たち」に関するものであった。

マネは当時エッチングに熱心に取り組んでおり、1862年の4月には、リシュリュー通り66番地にあった版画商兼出版業者カダールの店【図16】で版画の展示をおこなっている。同年5月31日には、カダールと印刷業者のドラートルが事業主となって、腐蝕銅版画家協会 Société des Aquafortistes が発足し、9月にマネの《ジプシーたち》を含む第1回配布がおこなわれた。この年、協会から『マネによる8点の版画とエッチング集』が予告されるが、翌1863年に出版された作品集には、ベラスケスの《小さな騎士たち》の模写や、自作の油彩《スペインの歌手》、《ローラ・ド・ヴァランス》に基づく版画作品など計14点が含まれていた。マネはとりわけ、自作の油絵作品をエッチングにして流布させることに熱心であった。マネが生涯に制作したおよそ50点のエッチング作品の約半分は、画業の始まりにあたる1861年から1866年の間に作られたものであり、ごくわずかの例外を除き、油彩画から派生して作られたものである⁴⁴。

ボードレールはこの協会の設立にもっとも熱心に関わったと思われる人物である。その他、《テュイルリー》に描かれている人々の中で、腐蝕銅版画家協会と関わりを持っていたことが明らかなのは、初年度の序文を

書いているゴッシー、画家ではマネ、アルベール・ド・バルロワ、ファンタン＝ラトゥールである。ブラックモンやルグロも有力なメンバーであった。ボードレールは、4月後半期号の『逸話評論』誌に、無題・無署名の記事「腐蝕銅版画は流行中」(題名は目次に記載のもの)を掲載し、協会設立の前宣伝をおこなっている⁴⁵。この中でボードレールは、「エッチングは芸術家の個性 l'individualité de l'artiste を輝かせるために出来ているというだけでなく、芸術家にとって、そのもっとも内密な個性 l'individualité la plus intime を版の上に刻み込まずいることは不可能な」芸術だと述べて、エッチングを芸術家の自発的な個性を表現するのに最適の技法と見なしている。そして最近の傑作として、ホイッスラーのテムズ河畔の連作、メリヨンの全作品を挙げ、さらにルグロ、ボンヴァン、ヨンキント、そしてマネなどにも言及している。9月に入って協会の第1回の配布がおこなわれると、今度は前述の「画家たちと腐蝕銅版画家たち」という記事を『ブルヴァール』誌に書いて、4月の記事を発展させつつ、さらにエッチングと協会の活動に対する肩入れをしている。

このボードレールのエッチング熱については、阿部良雄が『群衆の中の芸術家』の最終部において、分析をおこなっている⁴⁶。ボードレールが、18世紀のロ可可時代に流行を見たものの、その後は新古典主義に好まれたビュラン(彫刻銅版画)や新興の技法であるリトグラフィ(石版画)に押されて衰微の一途をたどっていたエッチングの復活にこれほど熱心であったのは、版元のカダールをはじめ、マネやルグロ、ブラックモンなど親しい画家たちが多く関わっていたからだけではない。ボードレールはそこに「独自の芸術的可能性」を見ていた。それは、すでに引用したように、デッサンがそのまま版として使用できるエッチングが「個性の表現に適したジャンル」であるというだけでなく、「手っ取り早く、費用もあまりかからない方法」であったからでもある。阿部良雄は、この「手っ取り早い」expéditif という表現に2つの含意を見ている。ひとつは「卑近な生活、外界の事物の日々の変貌のうちには、急速な動きがあるから、芸術家もそれに匹敵するすばやい腕前がなくてはならない⁴⁷」と書いたボードレールの「現代性」美学の重要な一側面、すなわち動きの表現に適した技法ということである。そしてもうひとつは、簡便で「安上がり」な方法という意味で、芸術作品を安価に普及させる企てであり、ここには当時急速に普及していた写真への対抗意識があったとする。機械的な再現術にすぎないと考

えられていた写真に対し、同様に安価でしかも「個性的な」複製手段としてのエッチングを推進したのである。阿部良雄はさらに、「1862年から67年まで続いた「腐蝕銅版画家協会」の歴史は、これに参加あるいは関係した芸術家・批評家の名前から言っても、ひとつの印象派前史を形作るものだった」と評価する。そしてこの協会の旗揚げと時を同じくしてパリの前衛芸術家たちの間に強まった日本版画への共感の根底には、「自らの技能にあくまでも忠実な職人精神への共感があつたに違いない」としている。

ジャポニスムについては、後に検討するが、ボードレールがエッチングという「かくも微妙でかくも堂々としていて、かくも素朴でかくも深みがあり、かくも快活でかくも厳格なジャンル、じつに多様な特質を逆説的に結びつけることができ、芸術家の個人的性格をひじょうによく表現するこのジャンル」という、彼としてはほとんど最上級の賛辞を捧げている技法に心底から傾倒していたことは間違いないだろう。しかしそれは同時に、「深くて危険で、裏切りに満ちた芸術、一個の精神の欠点をその美質と同じほど明らかに暴露してしまう芸術」でもあるのだ。阿部良雄はここに、ボードレールが当時心血を注いでいた散文詩とのアナロジーを見いだしている。それは、エッチングと同じく、一見気ままな小ジャンルであるが、「あらゆる偉大な芸術と同じく、その外見の単純さの下できわめて複雑なのであって、完璧の域に達するには長い献身的な努力が必要」なのである。ボードレールが「造形芸術のさまざまな表現のうちでも、エッチングはもっとも文学表現に近いものである」と書くとき、彼はそこに自らの散文詩の試みを重ねていたと言っても過言ではないだろう。

このように、エッチングは、ボードレールの散文詩の詩学と密接な関わりを持つ技法である。しかし、ボードレールの「現代性」の一般的観点から見れば、「手取り早く、費用もあまりかからない方法」としての複製技術は、エッチングに限らなかった。ミシェル・ムロは、「現代の画家」であるマネは、市民階級が勃興してきた時代にあつて「新たな観衆たちに心を開き、幅広い伝播を可能とする機械的な方法で自身の作品を複製することをもまた受け入れた」と述べる。

マネの版画作品が新たな精神を示すのは、あれほどまでに創意溢れる大胆な手法で制作されていたとしてもそれによるのではなく、工業的な複製技術を前にしても寛容であつたことによる。すなわ

ちリトグラフ、オートグラフィー(転写リトグラフ)、写真、写真製版といった、新しく生まれた観衆たちに見合う、伝統的な収集家であれば自分の紙挟みに入れることを恥じるような複製技術をも認めて受け入れていく彼の態度にこそ、その新たな精神は結実するのである。[……]マネは複数の表現領域で同一のモチーフを扱うことを好んだが、それによって同じモチーフがさまざまな観衆に、すなわち洗練された層にも大衆層にも同様に向けられることとなった。つまり彼は絵画にも版画にもそこから派生した多様な表現にも、平等の尊厳を与えたのである⁴⁸。

複製技術による大量生産時代の幕開けにあつて、マネはまさしく、伝統とモデルニテのはざまにいる。彼は上記のようなさまざまな工業的複製技術を受け入れる一方で、たとえば自身の作品の写真製版に水彩を施すなど、複製技術に手仕事を加えることも多かった。そして複製の普及に積極的である一方で、油彩によるタブローの制作に心血を注いだ。ボードレールとマネが「エッチング」に拘ったのは、それが複製技術でありながら、一方で芸術家の「個性」を刻み込むことができると考えてのことであつた。ミシェル・ムロは次のように述べる。「マネのモデルニテは主題の問題にあるのではなく、様式の問題にあるのでもない。そうではなくそのモデルニテは、大芸術すなわち歴史画や宗教画——彼はこうした作品をも制作していた——といわゆる小芸術あるいは大衆芸術との境界を消し去ったところにとりわけ現れ出るのである⁴⁹。」

《テュイルリー》に戻るならば、すでにサンドブラッドの先行研究について述べたように、マネはこのタブローで、伝統絵画の群像表現を参照する一方で、主題や構図に関して18世紀のエッチングや同時代の新聞・雑誌に掲載された大衆的な風俗版画を参照している。また、群衆の揺れ動くさまを表現するために、素早い動きの筆触を多く残している。画面の中心部のスケッチ性はその最たるものとも言えるかもしれない。ここにはボードレールがエッチングに認めた利点と共通する要素、すなわち筆触による個性の表現や動きの表現が見いだされる。マネは小芸術の主題と様式を大芸術に持ち込むことで、両者の境界を曖昧にしているのである。

5. ジャポニスムと「色斑」

5.1. 《ローラ・ド・ヴァランス》——ボードレールとゾラの接点

ゾラは《テュイルリー》に関して、「人物の各々はほとんどははっきりしない単純な色班^{タッシュ}であり、その中で細部は線あるいは黒い点となっている」ことを指摘していた。前述のように彼は、1867年の『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』において、マネの最大の特徴のひとつは外界を「色班」によって捉えることだと述べているが、ゾラがマネの作品論においてはじめて「色班」の話をするのは、《テュイルリー》と同年の1862年に描かれた《ローラ・ド・ヴァランス》【図2】に関してである。その時ゾラはボードレールがマネのエッチング⁵⁰【図17】に添えた次の詩句を引用している。

いたるところに出逢う、かくも多くの美女の間で、
欲念の揺れ感うことは、友らよ、僕も理解する。
しかし、見たまえ、ローラ・ド・ヴァランスのうちに燦めく、
薔薇色と黒の宝石の、思いもかけぬ魅惑を⁵¹。

ゾラは、「《ローラ・ド・ヴァランス》はシャルル・ボードレールの四行詩で有名である」としながらも、「その四行詩はタブローそのものと同じくらい野次を浴び、ひどい扱いを受けた」と書いている。実際、「薔薇色と黒の宝石」という言い回しに、猥褻な意味を見いだす人々がいて、後の《オランピア》の「黒猫」同様、マネとボードレールは公衆の輦轡を買ったのである。

私はこの詩の弁護を買ってでるつもりはないが、私にとってこの詩は、マネという芸術家の個性全体の、韻文の形をとった批評であるという大きな美点を有している。私はもしかしたらテキストを強引に解釈しているのかもしれない。だが、《ローラ・ド・ヴァランス》が薔薇色と黒の宝石であるというのは完全に真実だ。すでに画家はもはや色班^{タッシュ}によってのみ処理しており、このスペイン女性は激しい色彩対比によって、大まかに描かれている。絵全体は二つの色調で被われている⁵²。

ゾラは、「薔薇色と黒の宝石」という詩句を、文字通り2つの対比的な色彩の「色班^{タッシュ}」として捉えている。興味深いことは、このゾラの「色班」がボードレールの詩句との関連で出てくるところである。この四行詩は1863年のマネのエッチングに添えられたものであるが、ボード

レールはその原稿の中に、「これらの詩句を、油絵肖像の下方にも、筆でたっぷり絵の具を使って、あるいは額縁の上に黒文字で書いたらよいかもしれない」と書き込んでいる⁵³。したがってこの詩句は、マネのエッチングに対してというよりも、やはり油彩に対する詩の形を取ったコメントであると考えられるのである。

ゾラがマネのうちに認めているのは、「主題を、たがいに統御し合う大まかな色の広がりによって見る」画家の目である。「そこから、ほとんど細部のない、大いなる単純さ、適確で繊細な色班^{タッシュ}の集合が生まれるが、それらは数歩離れたところから見ると、驚くほどの立体感をタブローに与える⁵⁴」。ゾラがマネの作品論の中で、こうした「色班」によって構成された「マネの血であり肉であると私が考えるタブロー」として名前を挙げているのが、まず《ローラ・ド・ヴァランス》(1862年)、次に《テュイルリー》(1862年)、さらに《草上の昼食》(1863年)、《オランピア》(1863年; 1865年のサロンに出品)、そして最新作の《笛吹き》(1866年)である。そして、彼はこうしたマネの特徴を表現するものとして、「エピナル版画」、さらには「日本の版画」を比較の対象に挙げる。

エドゥアール・マネの絵はエピナル版画を思い起こさせるとからかわれたが、このからかいの中には多くの真実が含まれており、それは実際、賛辞なのだ。両者において方式は同じであり、色彩は平らな面によって置かれている。違いはといえば、エピナルの職人たちは純然たる色調^{ヴァール}を用いて、色価^{ヴァール}を意に介さないのに対し、エドゥアール・マネは色調を多種多彩にし、各々のあいだに正確な関係をつけるということである。この単純化された絵画は、日本の版画と比較する方が、ずっと興味深いだろう。日本の版画は、その奇妙な優美さと見事な色班^{タッシュ}によって、マネの絵と似ているのだから⁵⁵。

ここで注意しておきたいのは、一般にマネの絵画において、その色彩の「平面性」が問題になるのは、《オランピア》やとりわけ《笛吹き》以降であるのに対し、ゾラは1862年の《ローラ・ド・ヴァランス》や《テュイルリー》から、マネ特有の「色班^{タッシュ}」が認められるとしており、そこに「日本の版画」との類縁性を見いだしているということである。次に見るように、日本版画への関心は、腐蝕銅版画家協会に関わっていた人々をはじめ、この頃パリの前衛芸術家の間にかかなり広まりつつあった。そしてこの関心の最初期における主導者の1人は、やはりボード

レーンだったのである。

5.2. 黎明期のジャポニズムとボードレーン

《デュイリリー》の左側集団には、黎明期のジャポニズムと関わりの深い人々が何人か描かれている。マネとボードレーンの他に、シャンフルーリ、ザカリー・アストリュック、ファンタン＝ラトゥールの3人は初期の重要な日本美術愛好家である。とりわけザカリー・アストリュックに関しては、マネが1866年にその肖像【図18】を描いたとき、左下の机の上に日本の和綴じの本を1冊描き入れ、その上に「詩人のザカリー・アストリュックへ、マネより、1866年」という献辞とサインを入れている。この本は、柳川重信の『絵本ふちはかま』であることが確認されている。アストリュックは、マネが1865年にスペイン旅行をしたとき、何を見るべきかについて助言を求めているスペイン通でもあったが、1865年に、フランスで最初の日本趣味の戯曲『娘の島』 *L'île de la demoiselle* を書き、その後もさまざまなジャンルで日本趣味の作品を作っている⁵⁶。

フランスで誰が最初に日本の浮世絵を「発見」したのか、という問題については、今のところ、1856年のブラックモンによる『北斎漫画』の発見という説が知られている。これについてブラックモンが存命中にその情報を得て書いているのは、1905年のレオンス・ベネディット(当時リュクス＝ブール美術館学芸員)であり、ジョン・リウォルドが『印象主義の歴史』(1946年)の中でそれを記している。ベネディットによると、1856年のある日(「年号は確かだが、ブラックモンが月や日まで確定できるかどうかはわからない」)、ブラックモンが刷り師のドラートルのところへ行ったとき、赤い表紙の奇妙な小冊子を見つけた。彼はすぐさま興味をかき立てられ、しばらくしてそれを手に入れた。「彼は皆にそれを見せて、だれもが彼と同様にそれを賛美した。」それが『北斎漫画』の一冊だったという⁵⁷。1856年というのは、55年のパリ万博の翌年である。しかし、この50年代後半の時期に日本の版画に注目したのは、おそらくブラックモンひとりではないようだ。モネは同じ頃、ル・アーヴルで目にしたと言われるし、ホイッスラーはロンドンの茶店で目に留めたようだ⁵⁸。また、ベネディットが書いている通りだとすれば、ブラックモンは皆に見せたのだし、何よりもドラートルは後の腐蝕銅版画家協会の刷り師である。56年はやや早すぎるとしても、マネもボードレーンも、50年代末には日本の版画を目にしていたのではないだろうか⁵⁹。

パリにおいて日本への熱狂が明確になるのは、

1861-62年のことである。その頃には、パリで日本の美術骨董を扱う店がいくつかできており、最初期のジャポニザンたちは、それらの店で日本美術のコレクションを購入していたと思われる。ゴンクール兄弟は、1861年6月8日の『日記』に、パリの「ポルト・シノワーズ」で、日本のデッサンを手に入れたと描いている。「織物と見紛うような紙に印刷された日本のデッサンを手に入れた[……]。私は、これまでに、これほどまでに非凡で、幻想的で、見事に詩的な芸術を見たことがなかった⁶⁰。」

ジュヌヴィエーヴ・ラカンブルによれば、ヴィヴィエヌ通り36番地にあった「ポルト・シノワーズ」はお茶などを中心に扱う東洋物産店で、そこで骨董品も扱っていただけであるのに対し、1862年にリヴォリ通り220番地に開店したドゥソワ De Soye (またはドゥゾワ Desoye) 夫妻の店は、「日本の芸術品・手工芸品のギャラリー」 *une galerie d'art et d'artisanat du Japon* であった⁶¹。夫妻は極東に旅行した経験もあり、骨董品を専門としていた。ゴンクール兄弟は、1875年3月31日の『日記』で、「この店は、ジャポニズムという大きな運動を生み出した場所、いわば学校であり、その運動はいまや、絵画やモードにも及んでいる」と書いている。ドゥソワ夫人は彼にとって、「当時のほとんど歴史的な人物」であった。ゴンクールはそこに通った最初の客たちとして、兄弟の他に「ボードレーンとヴィヨ」の名前を挙げている⁶²。ヴィヨは、ルーヴル美術館の絵画部門の学芸員からその事務局長となった人物で、ドラクロワの友人であった。

ボードレーンが最初期のジャポニザンの1人としてかなり重要な位置にいたことは、このゴンクール兄弟の証言をはじめ、いくつかの証言から明らかである。ベネディットは、前出の1905年のブラックモンに関するエッセーで、ドゥソワ夫妻の店の常連として、まず第1にボードレーンの名前を挙げている。「毎日その店にやってきたのは、ボードレーンであり、彼はこれらの遠くの奇妙な品々に熱狂していたが、それらの品々は彼の想像力に強く訴えかけ、また彼の鋭敏で洞察力に富んだ精神はそれらの美を理解していた⁶³。」ベネディットによる人名のリストはさらに、ゴンクール兄弟、ジェームズ・ティソ、陶芸家のテオドール・デック、ヴィヨ、ホイッスラー、そしてファンタン＝ラトゥールと続く。

一方、シャンフルーリは、1868年11月21日に『ラ・ヴィ・パリジエンヌ』に発表した「日本のがらくたの流行」 *《La Mode des japoniaiserie[sic.]》* という記事の中で、友人のボードレーンをダンディな日本趣味の開拓者として登場させている。

およそ10年前、テュイルリー近辺に、小さいがしかし、ショーウィンドーの奇妙な色彩によって際だつて一軒の店が開店した。何よりも、生き生きとした色彩を愛した詩人[ボードレール]は、ウィンドーの前に長い間立ち止まり、店の中に好奇の眼差しを投げかけて、ひとりぼっちでかなり退屈しているらしい一人の美しい女性に目を留めた。この奇妙な詩人は、社交人であって、自分が足を踏み入れる所に、まずもって共感の念を呼び起こすべしを心得ていた。彼は、店に入ると、日本の絵本をめくり、腰掛けて、退屈そうな店の女主人と会話を始めた。そして、扇子であおぎ、ひどくまずい日本の煙草を吸った。そして、あらゆる調子で日本を歌いながら帰って行った。[……]彼は、この店の宣伝マンのごとく、日本美術のすばらしさを吹聴した。彼の友人たちが、この小さな店を絶えず訪れ、たいいていの場合何かしら珍しい品々を購入して帰るので、女主人も退屈さから解放された。午後、こうして、日本美術について長々と話して過ぎていった[……]⁶⁴。

10年前というと、1858年であるが、ドゥソワ夫妻の店が開店したのは1862年である。

1861年頃にボードレールは、アルセヌ・ウーサー宛に、次のような手紙を書いている。

かなり前のことですが、私は、日本の文物が詰まった小包 *un paquet de japonneries* を受け取りました。それを、男や女の友人たちで分け合い、そのなかの3つの文物を貴方のために残しておきました。悪くない逸品ですよ(江戸では、1枚2スーという日本のエピナル版画ですが)。上質の紙に貼って、緋色の竹か棒で額を作れば、効果抜群となることを保証しましょう⁶⁵。

ボードレールは「男や女の友人たち」 *mes amis et amies* で分け合ったと書いているが、この「女の友人たち」については後述する。

さらに、ザカリー・アストリュックもまた、1863年5月3日『サロン・コティディアン』紙に掲載した「公衆-芸術家」という記事の中で、次のように書いている。「奇異なものへの情熱で知られるボードレールは、これまで見たことのない技術を備えた日本の着色版画のすばらしいコレクションを私に見せてくれた。それらの版画は、偉大な

ロマン派絵画の輝きの中でも、希有で貴重な感覚を発揮することだろう⁶⁶。」これらの引用が興味深いのは、ボードレールはさまざまな日本の文物の中でもとりわけ版画(彼は「日本のエピナル版画」と書いている)に関心を持っていたと思われることである。

5.3. 1862年のマネとジャポニスム——緑色の扇

マネもこうした最初期のジャポニザンの1人として名前が挙がるが、アントナン・プルーストが証言していたように「マネがテュイルリー公園にスケッチに行くときには、ボードレールがいつも同行していた」という親しさを考えるならば、ボードレールがその日本に対する熱狂を、マネと共有しなかったはずはないだろう。ドゥソワ夫妻の店が位置していたリヴォリ通り220番地は、ヴァンドーム広場の近くで、リヴォリ通りをはさんで向かい側がテュイルリー公園となっている。この店は、イタリアン大通りにあったカフェ・トルトーニとテュイルリー公園を結ぶルート上にあるので、詩人と画家はしばしば連れだつてこの店に立ち寄ったことであろう。

シルヴィ・パトリがその論考「エドゥアール・マネと黎明期のジャポニスム:いくつかの肖像画をめぐる⁶⁷」の中でまとめているように、マネの作品の中にどの程度日本の版画の影響を認めるかについては、研究者の間で意見がさまざまである。マネに関する初期の証言や伝記(バジール1884、ジャニオ1907、アントナン・プルースト1897、モロー＝ネラトン1926など)は、日本美術に重要な位置を与えることはしていない。それに対して、マネが日本美術から借用した造形的な特質を最大限に評価したのが、すでに本論で何度も言及したサンドブラッドの研究(1953年)である。サンドブラッドは、マネが過去の巨匠たちをはじめとするさまざまな影響を受けていることを認めながらも、ドゥソワ夫妻の店が開店し、マネが《テュイルリー》を描いていた1862年の秋という時点で、まだ他の友人たちがたいいていの場合日本の版画をエキゾチックな興味でしか見ていなかったときに、「彼は日本の版画の独特の芸術的特質をつかみ、自身の絵画を明快にし単純化するためにそれらを使い始めた⁶⁸」と述べている。

シルヴィ・パトリによれば、1960年代以降、サンドブラッドの研究を受けて、マネの「ジャポニスム」は再検討され、典拠となった日本美術が明確にされたり、版画作品に注目が集まったりしたが、その後この主題は新たな総括の対象とはなっておらず、「マネのジャポニスム的な作品という定義も不確かなまま」「多様なアプロー

チが乱立」しており、「日本の美術とマネの作品との関係は、いまだ困難な研究課題であり続けている」という⁶⁹。しかし一般には、初期(60年代)のマネとジャポニスムに関しては、日本の冊子や版画を描き入れた《ザカリー・アストリュックの肖像》(1866年)や《エミール・ゾラの肖像》(1868年)、シャンフルーリの『猫』の挿絵として制作されたリトグラフ《猫の逢引き》(1868年)などの版画、そして、色彩の平面性や明確な輪郭線を追求した作品として《オランピア》(1863-65年)や《笛吹き》(1866年)などが取り上げられるにとどまっているのではないだろうか⁷⁰。

われわれとしては、このようなマネとジャポニスムに関する一般的な認識に対して、サンドブラッドの見解、すなわち、1862年の《テュイルリー》において、マネは日本の版画の決定的な影響を受けており、ここからマネの革新的なフォルムの創造が始まるとする見解を支持したい。それは、すでに見たように、ゾラがマネの最大の特徴と見なす「色班」を、1862年の《ローラ・ド・ヴァランス》と《テュイルリー》に見いだしており、そこに日本の版画との類似性を見ているからでもある。シルヴィ・パトリは、「私の知る限り、ゾラは[……]マネの作品と日本の関係を指摘した最初の批評家であった」と書いている。また彼女によれば、《ゾラの肖像》の背景に描かれた日本の版画は、「おそらく、マネの作品の質を見抜いたゾラの慧眼に対するオマージュでもあった⁷¹」ということである。

われわれが本稿で提起したいのは、このようなマネの日本版画に対する関心の導き手もしくは共有者となったのは、上で述べてきたように、ボードレールだったのではないか、ということである。そのことを証明すると思われる細部が、《テュイルリー》の中にある。それは、左集団の前方に座っている2人の婦人の間に描かれ、右側の婦人が手にしている緑色の扇子【図8】である。実はこの扇子は、マネが同じ1862年に描いたボードレールの愛人《ジャンヌ・デュヴァルの肖像》【図19】でジャンヌが手にしているのと同じものではないだろうか。《テュイルリー》において、この扇子はあざやかな緑色の「色班」となっており、また少し開いたその先端部は、木の下にいるボードレールの方に向けられている。これがマネとボードレールを結ぶ「日本」の品物であることは間違いないだろう。それは、ドゥソワ夫妻の店で購入したものかも知れないし、あるいはすでに引用した1861年頃のボードレールからウーサーへの手紙で、「日本の文物が詰まった小包」を受け取り、「男や女の友人た

ちで分け合った」と書いているものであったかもしれない。《テュイルリー》のこの扇と、ジャンヌが手にしている扇は、ほとんど同じくらいの開き具合で、同じ方向を向いているので、同年に描かれた2枚のタブローの間には、何らかの関連があることは確実である。もしかしたらマネは、この扇によって、ジャンヌの存在を暗示したのかもしれない。

さらにこの絵では、中央手前に描かれている2人の少女が、それぞれ赤と黒の幅の広いサッシュ・ベルトを大きなリボン結びにしているが、これらは日本の着物の帯を思わせる。特に黒い方は赤や黄色などの模様が入っており、黒地に鮮やかな刺繍をほどこした帯のようである。マネが実際にテュイルリー公園で少女たちと乳母たちをモデルに描いたと思われるオイル・スケッチ【図20】が残っているが、ここに描かれた少女たちは、このような幅広のベルトはしていない。したがって、《テュイルリー》では、マネは赤と黒の「色班」のために、これらのベルトを描き入れたのではないかと思われるのである。

6. 芸術家たちの「協会」組織——アカデミック・システムに対抗して

6.1. テロール男爵の活動

《テュイルリー》の左側に描かれている集団の多くの人々は、これまで述べてきたようなスペイン趣味、エッチング、そして日本の版画に対する興味を共有していたと思われる。そしてそれらは、当時のマネのもっとも先端的な審美的関心であり、《テュイルリー》のタブロー自体にもそれが反映されていることをわれわれは確認してきた。しかしながら、関心の共有だけではここに集まっている人々の「集団」としての意味を十分に説明するとは言えない。そのことを考察するために、もう一度木の下で話し込んでいるボードレール、ゴーチエ、テロール男爵のグループに注目してみたい。彼らはこの集団のなかでは年長者であり、とりわけゴーチエと男爵は、当時の芸術界の大物であった。

テロール男爵は、上述のスペイン・ギャラリー開設以外にも、90年間にわたる長い生涯において、フランスの文化・外交におけるさまざまな分野で大きな貢献をしている。彼は、軍隊に1813年から30年間にわたって在籍する一方で、自ら絵を描き、舞台美術を制作し、芝居の脚本を書き、批評の筆をとり、各地を旅し、史跡の調査をし、時には国命を受けて外交官ともなったが、そのさまざまな仕事は広い意味での「アート・ディレクター⁷²」とも呼べるものであった。たとえば、彼は1822年には

「パノラマ・ドラマティック座」を開設し、ブートンとダゲールが今日の映画の前身のひとつであるジオラマを発表するのに協力している。また1825年から1838年にかけては、コメディ・フランセーズの総監督として、文学史上有名なユゴーの『エルナニ』初演(1830年)をはじめ多くのロマン主義演劇を上演させたが、その際には自ら舞台装置や衣装を監修し、歴史的に正確な考証をおこなった。さらに1825年にシャルル10世の即位で男爵の位を得た後、1828年には初めてエジプトに半公式訪問をして、エジプト総督からルクソールの神殿の一对のオベリスクを入手することに成功、そのうちの1本はフランスに搬出され、1836年にルイ・フィリップがコンコルド広場に建立したが、それは今も立てられている。その他にも彼は、フランスの博物館のために芸術作品を得る目的で、アテネ、ローマ、シチリア、コンスタンティノープルなどに派遣され、さまざまな成果をもたらしたが、スペインへの派遣もそうした外交のひとつであった。フランスの各地の美術館・博物館は、このような男爵の恩恵をこうむっており、1838年からは「美術館視学官」という名誉職の地位を与えられたのである。

マネが《テュイルリー》の中に、男爵の姿を描き入れたのは、彼がスペイン絵画の理解者であったというだけでなく、このようにフランスの芸術界において、社会的・政治的にもきわめて有力な人物であったからであろう。男爵の活動において、おそらく62年当時のマネやボードレールの関心を引いていたと思われるものはさらに2つある。

ひとつは、男爵が1820年から1878年まで取り組んだ、まさにライフワークと言うべき『絵画的でロマンティックな昔のフランス紀行』 *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* 全24巻(うち1巻は索引)の編纂出版である。これはテロールが1818年にシャルル・ノディエとアドルフ・ド・カイユの協力を得て企画したもので、フランスの各地方の名所旧跡を、そこに残る伝説・慣習についてのテキストとともに、版画によって記録する一大事業であった。ここには100人以上の画家や版画家、作家が関与しており、テロール自身もすべての地方を歩き回り、多くのスケッチを作成した。判型は大きな二つ折り版で、全部で3282枚の図版が付されたが、テロールの功績のひとつは、その図版に1796年にドイツのゼーネフェルターによって発明されたばかりの石版画(リトグラフィ)を使用したことであった。石版画は、画家が直接、石の上で絵を描くことができ、細かい描線や光の効果なども表現できる技法であった。テ

ロール男爵のこの事業は、フランスの文化遺産の記録、中世建築への関心、地方観光、複製技術等々、さまざまな観点から評価できる仕事であるが、当時のマネはすでに見たように、複製手段としての版画に大いに興味を抱いていたのである。

もうひとつは、1840年以降、テロール男爵が熱中し始めた芸術家たちの保護活動であり、相互扶助のための協会(アソシエーション)の設立である。40年にはまず俳優のための協会、43年には音楽家のための協会、44年には画家・彫刻家・建築家・版画家・素描家のための協会、そして45年には発明家と産業デザイナーのための協会を設立している。これらには、多くの著名な芸術家が後援者やメンバーとして参加し、困窮している芸術家に助成金を与えたり、展覧会やコンサート、芝居の上演などを組織して、作品発表の場を提供し、収益を上げたりした。1846年1月から4月まで、同名の大通りに面したボンヌ＝ヌーヴェル百貨店のギャラリーで開催された展覧会は、前述の「画家・彫刻家・建築家・版画家・素描家協会」の援助・年金基金のためのもので、《マラー》などダヴィッド11点、《グランド・オダリスク》などアングル13点を含む計71点が展示され、3万フラン以上の利益を上げたという。それはいわゆる新古典派の画家たちの作品をまとめて見る貴重な機会を提供することにもなり、ボードレールは若き日に、この展覧会の批評「バザール・ボンヌ＝ヌーヴェルの古典派美術展」を書いている⁷³。こうした芸術家の相互扶助の活動は、その後、サロン以外に展示の場を求めようとする若い芸術家たちの動きにつながっていくことになる。テロール男爵は、そうした組織作りに長けたオーガナイザーであり、アート・ディレクターだったと言えるだろう。

6.2. 国民美術協会と腐蝕銅版画家協会

ジャン＝ポール・ブイオンは、19世紀後半において活発になった芸術家たちの組織や協会作りについての研究をおこなっている⁷⁴。ブイオンによれば、芸術界においてアカデミーが絶対的な支配をしていた時代から、現代のような市場経済の法則が最優先される時代との間には、「協会の時代」 *le temps des sociétés* と名づけられるような比較的長い移行期間がある。それはアカデミズムの制度に代わって、芸術家たちが社会と直接接触し始めた時代であった。芸術家たちの自主的な作品販売のための組織としてもっとも有名なものは、1874年に、後に「第1回印象派展」の名前で知られる展覧会を開催する「画家、版画家、彫刻家等、芸術家の共同

出資会社」Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. であるが、同様の試みはそれ以前から存在しており、ブイオンはそれらを時代順に4つのタイプに分類している。第1は、芸術愛好家協会で、そこに芸術家が招待されるという形式であり、1790年に設立された「芸術友の会」Société des amis des artsがその嚆矢である。第2は、慈善協会で、先に述べたテロール男爵が1844年に設立した「画家・彫刻家・建築家・版画家・素描家協会」Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs がその代表的なものである。この組織は今日でもテロール基金 Fondation Taylor として存続している。第3が、より近代的な、芸術家と商人が協同で設立した協会、そして第4は、芸術家のみで組織された協会、先に述べたいわゆる「印象派」グループがそれに当たる。

ここで問題にしたいのは、この第3の形態、すなわち芸術家と画商とが協同した経済組織としての協会である。というのも、ブイオンが挙げている2つの代表例は「国民美術協会」Société nationale des beaux-arts と前述の「腐蝕銅版画家協会」Société des aquafortistes であり、いずれも1862年春に発足した組織で、マネの《テュイルリー》の左側集団と大いに関わりを持っていると考えられるからである。

「国民美術協会」の初代会長に就任したのは、すでに述べたようにテオフィル・ゴーチエである。この組織の中心になっていたのは、もとグロの弟子の歴史画家で、その後オーガナイザーとしての才能を発揮するルイ・マルティネ(Louis Martinet, 1814-1895)であった。彼は、1861年からイタリアン大通り26番地のハートフォード侯爵邸において画廊を開き、常設展示をおこなって、毎月その一部を入れ替えていた。マネが、1863年3月に、《テュイルリー》を含む14点の作品を展示することになるのが、このマルティネ画廊である。マネは、1861年にもすでに、マルティネ画廊で《読書家》《サクランボを持つ少年》《驚いたニンフ》《スペインの歌手》の展示をおこなっていた⁷⁵。ボードレールは、1862年1月前半号の『逸話評論』誌に無題・無署名の記事を書いて、次のようにこの画廊を紹介している。

人々が絵画の常設展示などは不可能だと断定していたのは、それほど以前のことでない。この不可能事がじつは容易なことだと、マルティネ氏は証明して見せた。イタリアン大通りの展覧会には

毎日、芸術家、文学者、社交界の人々などの観客がおとずれ、その数は増す一方だ。今ではもう、この画廊の繁盛は確実だと予言してかまわないだろう。もちろん、そうした公衆の人気の不可欠な条件の1つとして、陳列すべき芸術品のきわめて厳しい選択ということがあった。この条件は厳格に満たされて、公衆にとって快いことに、見渡す一連の作品の中に、どの流派に属するものであれ、駄作はおろか、凡庸の部類に属するものさえ1つとして見あたらないのは、この厳格さのおかげだ。タブローの選考に当たる委員会は、あらゆる画風を愛好して、しかもその各々から最良の部分しか取り出さないという態度が可能であることを立証してくれた。このうえもなく鷹揚な公平さを、このうえなく細心な厳しさと結合する態度が可能であることを教えてくれたのである。これまでずっと、破廉恥なまでに寛大で、無用に不公平な態度を取り続けてきたわが国の大展覧会[サロン展のこと]の審査委員会にとって、良い教訓だ。

展覧会には立派な小新聞が添えられていて、タブローの出入りの定期的な動静を知らせている[……]⁷⁶。

最後の方でボードレールが皮肉っているように、民間組織であるマルティネ画廊の展覧会は、あまりにも大規模となりすぎた当時のサロン展が孕んでいた諸問題——とりわけ審査委員会の問題——に対抗しうるものであった。ルイ・マルティネは、政府の覚えも悪くなく、ハートフォード邸の使用に関しては、国务大臣ヴァレフスキ伯爵から常設展示の場所としての許可を受けており、折に触れて特別展も開催した。そして上の引用の最後でボードレールが触れている小新聞『芸術通信』*Le Courrier artistique* (1861-1865年)を発行するなど宣伝にも務めた。

1862年5月に発足した「国民美術協会」は、おそらく上記の引用文中でボードレールが書いている作品の選考委員会を母胎にしたものであろう。名誉総裁にヴァレフスキ伯爵、会長にテオフィル・ゴーチエが就任したほか、ドラクロワ、コロー、ドービニー、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、ポール・ボードリ、エベール、ボナ、マネ、ブラックモンなど、さまざまな傾向の芸術家が集まっていた。1862年6月に開催された協会初の創設メンバーによる展覧会では、クールベの《石割り》とアングルの《博士たちの中のキリスト》が同居するという混在ぶりで

あった。これは、上でボードレールも示唆しているように、この協会が流派を度外視した芸術家たちの組織であることを示している。その後、協会員による新作の展覧会を年に1度開催することが決まり、1864年2月の第1回展のカタログでは、協会の綱領が発表され、その目的が明確に記されている。すなわち、「本協会は、芸術を独立したものとし、芸術家に自分で事業をすることを教えるものである⁷⁷」。ブイヨンも述べているように、この協会は、1874年のいわゆる「印象派」グループにちょうど10年先だって、同様の目的を謳った組織だったのである。

もう一方の「腐蝕銅版画家協会」Société des aquafortistes も、まったく同じ1862年5月に発足している。この協会は、版画家兼刷り師であった印刷業者のオーギュスト・ドラートル(Auguste Delâtre, 1822-1907)と、出版業者で写真や版画、版画器具の展示・販売もおこなっていたアルフレッド・カダール(Alfred Cadart, 1828-1875)とが事業主となり、当時衰退しつつあったエッチングによる創作版画の制作と流通を促進するために設立した組織である。協会員の名簿には、ドーミエやクールベに並んで、当時頭角を現してきていた若手の画家たち、マネ、ルグロ、アマン＝ゴーチエ、ヨンキン、ブラックモンらの名前が並んでいた。協会の主な活動は、美術愛好家向けのエッチングの予約頒布であり、年間50フランの予約金に対し、55cm×35cmのエッチングを月5枚、年間60枚配布するというものであった⁷⁸。

すでに述べたように、1862年の4月には、リシュリュ通り66番地にあったカダールの店【図16】で、マネは版画の展示をおこなっていた。協会の発足は5月31日なので、マネもボードレールと共に、その発足準備に関わっていた可能性は高い。作品頒布を始めるのは9月からだが、その少し前、同年の8月4日に、ボードレールはゴーチエに手紙を書いて、この活動への協力を呼びかけている。「腐蝕銅版画家たちの企画にちょっとした好意的な記事を書いていただけるとありがたい。間違いなくこれは、ひじょうにいいアイデアで、コレクションの中には、君を魅惑する作品があるだろう⁷⁹。」この依頼を受けてゴーチエは、10月27日に、政府系新聞『世界報知』紙に記事を書いただけでなく、翌年には、協会の12ヶ月にわたる配布作品を1冊にまとめた書物に「エッチングに関する一言」という序文を書いたのである⁸⁰。ボードレールは自身が表に出るよりも、政府の覚えのめのためにゴーチエに依頼する方が望ましいと考えたのだろう。

《テュイルリー》において、ボードレールとゴーチエ、そしてテロール男爵が何かを話しているように見えるが、

これは同年春に発足したばかりの2つの協会、国民美術協会と腐蝕銅版画家協会に関わることではないだろうか。あるいは、もっと一般的に、美術アカデミーとサロン展の伝統的制度に対抗するような、芸術家たちの自主独立した経済活動についてであるだろう。少なくともマネが、この3人が話している場面を《テュイルリー》の左集団の真ん中に配置したのは、そのような意図を持ってのことに違いない。それにしてもボードレールが、1846年に、テロール男爵の主催した「バザール・ボンヌ＝ヌーヴェルの古典派美術展」評を書き、さらにこの1862年には1月に「マルティネ画廊の展覧会」、4月に「腐蝕銅版画は流行中」という2つの記事を書いているのは興味深い。特に後の2つは、友人のプーレ＝マラシが主宰していた『逸話評論』誌への、無題・無署名の記事であり、ボードレールが、自身は表には出ないものの、これら2つの協会の設立に深く関わっていたことをうかがわせる。ボードレールの「現代性」は、主題や造形表現の審美的レベルだけでなく、複製や流通の問題、さらには芸術を取り巻く制度そのものに関する事項にも拡大して考える必要があるのではないだろうか。

1862年に生まれたこれら2つの協会は、しかし、それほど長くは続かなかった。国民美術協会は、マルティネによれば、会費を回収することができず、1864年に、前年に逝去したドラクロワの回顧展を開いたのを最後に、一旦活動を停止する(1890年に再開)。ボードレールは、おそらくドラクロワ回顧展の準備委員会に関わっていたと思われるが、64年4月には、ベルギーに都落ちしてしまい、66年3月に彼の地で発作を起こし、同年6月にパリに戻ってきたときにはすでに言葉を失っていた(67年8月に逝去)。腐蝕銅版画家協会も5年間続いただけで、1867年には破産する。ブイヨンは、マネが1874年のいわゆる「印象派」グループに参加しなかったのは、これらの苦い経験のためだと述べている⁸¹。しかしながら、《テュイルリー》がおそらくその記念碑ともなっている2つの協会の設立は、芸術家たちの自主独立に向けての貴重な試みであったことは確かである。

7. ルジョーヌ少佐夫妻のサロン

それでは次に、前景の2人の婦人について考察していきたい。集団としての意味を考察する上では、これらの婦人を看過するわけにはいかないが、このタブローの中でもっとも目立つ2人の婦人について、これまで十分に検討されてきたとは言い難いのである。タバランは、この絵に描かれた人物名のリストのなかで、「2人の婦

人は、ルジョーヌ少佐夫人と、ロシェ通りの私塾の塾長の夫人であるルーバンス夫人 Mme Loubens, femme d'un chef d'institution de la rue du Rocher である⁸²」とだけ書いていて、どちらがどちらであるかについては記していない。サンドブラッドも、前景の婦人たちは「マネ一家の個人的交友関係に属する人々」であると書いているだけである⁸³。しかしながら、1983年のマネ展カタログの作品説明でフランソワーズ・カシャンは、「前景の、つばのある帽子をかぶった2人の婦人は、その家でマネがボードレールやバジールと出逢ったルジョーヌ少佐の妻であるルジョーヌ夫人と、もうひとりのヴェールを被った女性の方は、タバランによればルーバンス夫人、メイヤー＝グレーフェによればオッフェンバック夫人である⁸⁴」と書いている。つまり左の夫人がルジョーヌ夫人としているのである。この記述は、他の研究者の解説等にもしばしば繰り返されており、一般には左の夫人がルジョーヌ夫人だと認識されているようだ。

しかし、タバランは少し後の箇所、この作品のためのスケッチ【図21】に関して、右に立っているのがウージェーヌ・マネ、左に座っている水玉のヴェールを被った婦人がルジョーヌ夫人であるとして、このスケッチでは、彼女は右の方を向いていると書いている⁸⁵。したがって、タバランは、完成作品の2人の婦人のうち、ヴェールを被り、左を向いている夫人の方が、ルジョーヌ夫人であるとしているのである。また、ロンドンのナショナル・ギャラリーの「芸術のメイキング」展カタログでも、ヴェールを被った女性がルジョーヌ少佐夫人であると明言されている⁸⁶。

イポリット・ルジョーヌ(Hippolyte Lejosne, 1814-1884)は、理工科学校と士官学校を卒業後、1847年にヴァランティエヌ・カザリスと結婚するが、夫人は、マラルメの友人であるアンリ・カザリスの親戚である。1861年9月から1870年3月まで、少佐はパリ要塞参謀本部 l'Etat-major de la place de Paris に所属している。夫妻は、モンマルトル近くのトリュデヌ大通り6番地の自宅でサロンを開き、文学者や芸術家を集めていた。マネとボードレールは、1858-59年頃にルジョーヌ夫妻のサロンで出会ったというのが定説である。ここには、ドラクロワ、テオフィル・シルヴェストル、バルベール・ドルヴィイといった人々や、もっと若い芸術家たちが集まっていた⁸⁷。

タバランの『ボードレールの時代の芸術生活』によれば、ボードレールは、「ナダールとテオフィル・ゴーチエを介して、ルジョーヌ少佐と知り合ったが、少佐は、当時27歳の画家エドゥアール・マネの家族の友人で

あった⁸⁸」という。タバランは彼らの出会いを1859年と考えているようだ。「マネは当時クリシー通り66番地に家族と住んでいたが、ラヴォワジエ通りで動物画家アルベール・ド・バルロワとアトリエを共有していた。バルロワの注目すべき絵《待ち伏せをするキツネ》は[1859年の]サロンに展示されたのに対し、それほど幸運でなかったマネの最初の応募作《アブサントを飲む男》は審査委員会に拒絶された。ボードレールはラヴォワジエ通りの常連になったが、そこにはクチュールやピコのアトリエの悪童連中が集まっていた⁸⁹。」やはりクチュールの弟子であったアントナン・ブルーストが伝えるところによれば、マネが正式な落選の通知を受けた日にブルーストは、マネのアトリエにボードレールと一緒にいて、落胆したマネにボードレールが「めいめいがまさしく、おのれ自身でなければならない」と助言したというエピソードを伝えている⁹⁰。

このタバランの記述を読むと、ボードレールはナダールとゴーチエを通してルジョーヌ少佐と知り合い、そこでマネと知り合ったということがわかる。そのルジョーヌ少佐のサロンについては、マネが1863年の《草上の昼食》のスキヤンダルで渦中の人となっていたとき、タバランは次のように書いている。「彼[マネ]は、ルジョーヌ少佐が開いたある晩餐会のヒーローだった。少佐の友情はつねに行動的である。少佐はトリュデヌ大通り6番地の自宅によく人を招き、[……]少佐夫人は、常連たちから、パリの空の下にいるもっとも愛すべき女主人と呼ばれていた。その常連たちとは、バルベール・ドルヴィイ、ボードレール、プレオー、アンリ・ド・ラ・マドレーヌ、ザカリー・アストリュック、アルフレッド・ステヴァンス、アルベール・ド・バルロワ、コンスタンタン・ギースだった⁹¹。」

『印象派と政治』の著者フィリップ・ノードによれば、ルジョーヌ少佐は「カフェ・ゲルボワに通っていた大の芸術好き」であり、かつ「筋金入りの共和主義者」であった。ノードは、サロンの常連として、バジール、ファンタシオン＝ラトゥール、そして政治家のレオン・ガンベッタの名前も挙げている。サロンでの会話は、伝えられるところによれば、しばしば帝政批判になったという⁹²。ボードレール研究者のピショワも、そのサロンでは「人々は共和国を夢見ていた」と書いている。1869年3月に、夫妻は自宅で、帝政によって禁止されていたヴィクトール・ユゴーの『ジル・ブラース』を上演したが、1年後、少佐はアルジェリアのコンスタンティエヌに配置転換させられ、普仏戦争の間はそこに留まった⁹³。

ジョン・リウールドは『印象派の歴史』のなかで、ル

ジョーヌ少佐は「バジールの遠縁にあたり、ボードレーとマネの友人」であって、「マネは《テュイルリー》の群像のなかに、この軍人の姿を描き込んでいる」と書いている⁹⁴。リウオルドが何を根拠にしているのかわからないが、これまでに見た登場人物の同定のなかに、夫人の名前はあっても少佐の名前はない。しかし、やはり左側グループのなかで、ザカリー・アストリュックの後ろに立ち、バルロワ伯爵とウージェーヌ・ブリュネに挟まれている赤い肩章をつけた軍人がいるが、それがルジョーヌ少佐なのではないだろうか？ マネの絵では、その顔はぼやけており、はっきりわからないが、プレイアッド版の『アルバム・ボードレー』のなかのルジョーヌ少佐の写真【図22】と比べてみると、口ひげの形が似ているようである。同じ資料集にルジョーヌ夫人の写真【図23】もあるが、これは上で述べたように、ヴェールを被って緑色の扇子を持っている方の女性と考えて間違いないだろう。

今、ルジョーヌ少佐の顔はぼやけていると書いたが、《テュイルリー》に描かれた人物のなかには、はっきりそれと同定できる顔と、そうでない顔とがある。マネやバルロワ伯爵、ウージェーヌ・ブリュネ夫妻、ザカリー・アストリュックらは、比較的明瞭に描かれている。それに対して、このルジョーヌ少佐と思われる人物やボードレーなどは、おそらく本人を知っている人にしかわからないような描き方である。軍の参謀本部に所属しながら、熱狂的な共和主義者であつたらしいルジョーヌ少佐の場合、この左側集団にはっきりとその顔を描き込むことをマネは避けたのかもしれない。ボードレーにしても、1857年に『悪の華』初版で6篇の詩が公序良俗に反する罪で有罪となった詩人は、決して帝政からいい目では見られていなかった。また、ルジョーヌ夫人がヴェールを被っているのも、ルジョーヌ少佐の場合と同様、マネが公然とその顔を描くことを避けたのだとも思える。

以上に見てきたように、ルジョーヌ少佐夫妻のサロンに集まっていた人々の名前をみると、《テュイルリー》の左側に描かれている人々の多く——ボードレー、ゴーチエ、マネ、バルロワ、アストリュック、ファンタン——がそのサロンの常連であることがわかる。おそらくは、テロール男爵やシャンフルーリもそこに姿を見せたことだろう。ルジョーヌ夫妻の家は、前衛的な芸術家が集い、ガンベッタもいて、帝政批判もおこなわれる共和派知識人のサロンだった。マネは夫人の姿を前景に描き、ルジョーヌ少佐自身も描くことで、そのサロンを再現しようとしたのではないだろうか。

8. ポール・ムーリス夫人とボードレー

それでは、前景にいるもうひとりの夫人について検討しよう。タバランはルーバンス夫人、メイヤー＝グレーフェはオッフエンバック夫人としているわけだが、オッフエンバック夫人はマネの親しい知人ではなかったと思われるので、彼女ではあり得ないだろう。ルーバンス夫人の方は、タバランによれば「ロシェ通りの私塾の塾長の夫人」としか書かれていない。ロシェ通りは、バティニョール地区にあり、サン＝ラザール駅の西側に位置している。マネは1878-82年にルーバンス夫人のパステルによる肖像を描いている【図24】。これは白と灰色のトーンで描かれたパステルで、白い部屋着を着た夫人はベッドで上半身を起こし、右手で軽く頭を支えるようなポーズを取っている。夫人は「マネ家の親しい友人」で、当時かなり重い病気であり、マネは夫人の自宅まで行ってこのパステルを描いたという⁹⁵。ドガもまた、1869-72年頃に《リール夫人とルーバンス夫人》のダブル・ポートレートを描いており【図25】、またそのためのスケッチ【図26】も残っていて、そこには、Mme Loubensの名前が書き入れられている。ドガのカタログ・レゾネの著者ルモワヌによれば、「リール夫人とルーバンス夫人は、マネ、モリゾ、ドガらのグループに属していた⁹⁶」ということであるが、それ以上のことはわからない。

これらのルーバンス夫人の肖像、とりわけドガのデッサンを見ると、《テュイルリー》の左側の夫人とそれほど似ているとは思えないのである。右のルジョーヌ夫人はヴェールを被っているのに対し、左側の夫人はまっすぐ正面を向いており、この絵のなかでもっとも目立つ女性である。またその位置はボードレーにも近い。彼女はいったいどのような女性だったのだろうか。

ルーバンス夫人についてこれ以上追求することはできないので、タバランの記述を考慮せず、逆に、この場にいるのがもっともふさわしい女性、つまりマネやボードレーをはじめとする芸術家仲間とも親しい、上品な社交界の婦人はだれかと考えてみたとき、ポール・ムーリス夫人の名前が思い浮かぶ。ムーリス夫人は、ボードレーが晩年にプラトニックな愛情を捧げた女性である。夫のポール・ムーリス(Paul Meurice, 1820-1905)は劇作家で、ヴィクトール・ユゴーの信奉者であり、亡命中の詩人のパリでの連絡役をしていた。後に1869年に創刊されるユゴー派の機関紙『ル・ラペル』*Le Rappel*の編集にも携わる人物である⁹⁷。ムーリス夫人(1819-1874)は旧姓エレオノール＝パルミール・グランジェとい

い、父親はダヴィッドの弟子で、アングルとローマのエコール・フランセーズで同窓の画家であった。彼女がムーリスと結婚する前日に、アングルは鉛筆デッサンによる彼女の肖像画を描いている【図27】。20年近く前のものであるが、その顔立ちは《テュイルリー》前景の婦人とよく似ていると言えないだろうか。しかも彼女は、ルジョーヌ夫妻のサロンの常連でもあった。以下はクロード・ピショワによるボードレールの伝記の一節である。

ルジョーヌ夫妻の家で、ボードレールはポール・ムーリス夫人に再会した。彼女はヴィクトール・ユゴーの信奉者のひとりと結婚していた。ボードレールは、彼女がその党派と共有している民主的な意見 les opinions démocratiques にもかかわらず、彼女に対して愛情のこもった友情を抱いた。その友情は、詩人がベルギーへ移り住んだ後、たがいにやり取りされた非常に美しい手紙のなかに見いだされる。ブラックモンは1866年に彼女の肖像画を描いたが、この真心溢れる女性の顔立ちを探し求めるべきは、むしろアングルが彼女の結婚の前夜に描いたデッサンの方である⁹⁸。

ブラックモンによる《ポール・ムーリス夫人の肖像》【図28】は、1866年のサロンに入選した作品であるが、この肖像は確かにピショワが別のところで彼女の名前をもじって書いているように、「パルミールの廃墟」であるかもしれない。しかしマネは、《テュイルリー》で夫人を描くにあたって、アングルのデッサンを下敷きにした可能性もあるのではないだろうか。なぜなら顔の角度がほぼ同じであり、その目鼻立ちが非常に似通っているからである。このアングルのデッサンは、夫のポール・ムーリスが設立したヴィクトール・ユゴー記念館に所蔵されているので、以前はムーリス夫人自身が所有していたと思われ、自宅に飾られていた可能性も高い。マネは、このアングルのデッサンをよく知っていたのではないだろうか。

1865年に、ベルギーに逃れていたボードレールとムーリス夫人がかわした何通かの手紙を読むと、彼女がマネやその仲間の芸術家たちとも非常に親しく、またルジョーヌ夫妻のサロンやマネ家にも出入りしており、また自宅に芸術家たちを招いていたこともわかる。ムーリス夫人はピアノの名手でもあった。ボードレールが、ベルギーでの生活の不満を打ち明けて、彼女のワーグナーの演奏やエスプリに富んだ会話を懐かしむのに対し、夫人は仲間の集まりにボードレールがいないことを

嘆き、パリの消息を伝えている。ムーリス夫人の手紙から、その集まりの様子や交友関係がわかる箇所をいくつか引用してみよう。

どうか私たちのところに戻っていらして下さい。あなたがいらっしやなくて、私たちは寂しいのです。気落ちしたマネは、彼の最上のスケッチをも破いています。ブラックモンはもはや議論もせず、私はいえ、その音があなたのところまで届いて、あなたを引き寄せてくれるようにと、ピアノを叩きつけています。私たちは2週間ごとに私の家で音楽会をしているのですよ。[……]ご存じですか？ あなたがいらっしやなくて寂しいのは、あなたのワーグナー崇拜のせいでもあるのです。音楽については、ここでは各自に熱愛の対象があります。もちろん、私は自分に弾けるものを弾いているだけですが、マネにはハイドンが、ブラックモンにはベートーベンが、シャンフルーリにはヘンデルが必要です。ファンタンにも彼の神がいるのです。それはシューマンなんです。いらして下さい。そうすれば私はワーグナーを弾いて差し上げますわ⁹⁹。

ここには、マネ、シャンフルーリ、ファンタンと、《テュイルリーの音楽会》に登場するマネの仲間たちの名前が出てくる。ブラックモンも同じ仲間だった。マネの作品のタイトルには、ムーリス夫人を中心にしたマネと仲間たちの、このような音楽会の意味も含まれているのかもしれない。ムーリス夫人はまた、次のように知り合いの消息を告げている。

ラテン国の^{ラ・ジャポネーズ}日本女性が、あなたから預かっているものを返したいそうです。少佐夫人[ルジョーヌ少佐夫人]は、あなたの名前が出るたびに、夫に^{きさ}捧げ^つ銃をさせています。彼女には木曜日の晩にマネ夫人の家で会いましたが、マネ夫人もあなたを懐かしんでおられました¹⁰⁰。

この「ラテン国の日本女性」とは、ドソワ夫人のことだと思われる¹⁰¹。マネ夫人とは、マネの母親のことか、それとも妻のシュザンヌのことか不明であるが、65年2月15日頃の別の手紙で、彼女はマネ家での晩餐会のことを書いている。少し長いが、その夜会の雰囲気をととてもよく伝えていると思われるので、その部分を引用しよう。

マネ家で晩餐会があったのですが、あなたはそこにいらっしやいませんでした！ 全員が正式な礼装でした。少佐夫人[ルジョーヌ少佐夫人]は肌を露出したサテンの服を着て、頭や首や腕に、銀でできた城塞や塔や弩砲やらをつけていました。この上なく軍隊風で、少佐はご満悦でした。[……]オーブリ夫人は欠席、ブリュネ夫人も欠席、マルジョラン夫人も欠席でした。でも、ブリュネットやブロンドの知らないご婦人方が、サロンにひしめき合っていました。紳士方は、あなたもご存じの方々ばかりで、金魚のように臆病で、象のように恥ずかしがり、熊のように野蛮な人たちです。彼らは、私たちがまるでペスト患者であるかのように避けようと決めて、食堂に陣取っていました。マネは、近づきになろうという下心で、女性たちの間をうろうろしていました。音楽がひとときの間、彼らを引き寄せましたが、それが終わると紳士方はすぐさま逃げ出してしまいました。お茶の時間に休憩があって、皆は集まり、この上なくおいしいお菓子を食べたり、陶然となるようなハーブティを飲んだりしました。でも煙草がふたたび二つの陣営を分けてしまいました。けれどもマネ夫人は天使のようにピアノを弾き、ボッシュ氏[マネの『スペインの歌手』のモデルをつとめた人物]は珠玉のようなギターをかき鳴らし、ケルビーノのようなアストリュックは、歌を歌い、少佐夫人のテレーズ¹⁰²も歌いました。私が少佐夫人の話をするのは、たとえばあなたが彼女に関心を持ってもらえなくても、彼女の方があなたに関心を持っていて、それは結局同じことだからです¹⁰³。

マネ夫人のシュザンヌはピアニストであるが、アストリュックも音楽好きで、マネは《音楽のレッスン》(1870年、ボストン美術館蔵)では彼にギターを持たせている。アントナン・ブルーストの回想によれば、マネの母親も音楽好きで、「親しい人々が集まる夕べの団欒にしばしば歌を歌った¹⁰⁴」という。上の引用文の中には、ブリュネ夫人の名前があるが、これは《テュイルリー》の中で、マネが写真に基づいて描いたウージェーヌ・ブリュネ夫人のことであろう。ブリュネ夫妻もマネ家の常連であったことをうかがわせる記述である。紳士方(その中にはマネの画家仲間も含まれていただろう)が「金魚のように臆病で、象のように恥ずかしがり、熊のように野蛮な人たち」という記述も興味深い。その中で、マネだけが女性たちの間をうろついていたというエピソード

も納得できる。

もうひとつだけ、マネとボードレール、ムーリス夫人が親しい間柄であった証拠を挙げておこう。1865年はマネの《オランピア》がサロンで物議をかもした年である。5月のはじめ、マネがブリュッセルの詩人に手紙を書き、「あなたがここにいて下さればと思います、親愛なるボードレール、罵詈雑言が僕の上に雨あられと降り注ぎ、いまだかつて、こんなすばらしい目に遭わされたことはありません¹⁰⁵」と泣き言を書き送ったのに対し、詩人が、シャトーブリアンもワーグナーもひどい嘲弄を受けたが、彼らは「非常に豊かな世界の中で、それぞれのジャンルにおいて亀鑑となる人々である」のに対し、「君は、君の芸術の老衰のなかでの第一人者にすぎない」(強調ボードレール)と書いたことはよく知られている¹⁰⁶。それに対して、そのすぐ後で、ムーリス夫人が「私は果敢にもマネを擁護しているので、毎日、あらゆる人々から、侮辱を受けています¹⁰⁷」と書いたとき、ボードレールは次のように返事をしている。

マネにお会いになったら、次のことを伝えて下さい。小さなもしくは大きな猛火、嘲弄、侮辱、不当といったものは、すばらしい事柄で、もし不当さに対して感謝しないなら、恩知らずということになるでしょう。彼が私の理論をなかなか理解できないことはよくわかります。画家たちというのは、いつもすぐに成功が訪れないと気が済まないのです。でも、本当に、マネには非常に輝かしい軽やかな才能 *des facultés si brillantes et si légères* があるので、気を落としてしまったら可哀想です。彼は決して、その気質の欠陥を克服することはないでしょう。でも彼には気質 *un tempérament* があります。それが重要なことなのです。それに彼は、不当さが増せば増すほど、状況が改善されるということに気がついていないようです——もともとその前に、彼の頭がおかしくならない限りはということですが——(あなたはこうしたことすべてを、快活な調子で、彼を傷つけないようにおっしゃるすべを心得ておられるでしょう)¹⁰⁸。(強調ボードレール)

ボードレールがいかにかマネの才能を認めていたか、また批判に弱い性格を知っていて、彼を勇気づけてくれる女性の存在が必要なことを理解していたかがわかる手紙である。ボードレールが1866年にベルギーで発作を起こして倒れ、失語症となって半身不随でパリに

連れ戻されたとき、マネ夫人やムーリス夫人がワーグナーを弾きに来てくれると、重症の詩人は喜びを表したというエピソードも残っている。

《デュイルリー》の左側グループの中心にいて、ボードレールの近くにもいる女性は、このポール・ムーリス夫人ではないのだろうか。彼女がワーグナーの演奏家であることは、この絵の「音楽」について考える上で、意味を持ってくるだろう。

9. 1860年代の「ポスト・リアリズム」

これまでにわかったことをまとめてみよう。タブローの左側に描かれた人々は、ルジョーヌ少佐夫人とおそらくムーリス夫人の共和派知識人のサロンに集まっていた人々である。彼女たちはマネ家とも親しく、マネ夫人の夜会にもよく姿を見せていた。したがってこれは、裕福な上流ブルジョワ階級に属するマネが、家族ぐるみの交遊をしていた集団である。年齢順に整理してみると、まず最長老のテロール男爵(1789-1897)、次いでゴーチエ(1811-1872)、ボードレール(1821-1867)、(?)シャンフルーリ(1821-1889)というロマン主義からリアリズム世代の文学者＝美術批評家たち、そしてもう少し若い世代のマネ(1832-1883)と仲間の芸術家たち、すなわちバルロワ(1828-1872)、ブリュネ(1828-1921)、アストリュック(1835-1907)、そして(?)ファンタン＝ラトゥール(1836-1904)である。彼らは、スペイン絵画、版画(とくにエッチング)、ジャポニズムといった共通の審美的関心を持って、伝統的なアカデミズム絵画に代わる新たな芸術表現を探し求めており、また美術アカデミーとサロン展を中心とする既成の「制度」に対抗する芸術家たちの新しい組織作りを進めようとしていた。

人物の同定についてエリック・ダラゴンは、すでに述べたように、シャンフルーリの代わりに画家のアルフォンス・ルグロ(1837-1911)、ファンタン＝ラトゥールの代わりに批評家のエドモン・デュランティ(1833-1880)の可能性を指摘していた¹⁰⁹。ルグロは、ボードレールが「画家たちと腐蝕銅版画家たち」の中で、マネと名前を並べて評価している画家であり、スペイン絵画に傾倒し、しかも腐蝕銅版画家協会の有力メンバーでもあったので、ここに描かれる可能性は十分にある。この人物は、マネとバルロワの間に挟まれているので、同世代の画家であるルグロかもしれない【図29】。ブラックモンによるルグロの肖像【図30】を掲載しておく。ルグロは、1863年の落選者展に《E.M.の肖像(エドゥアール・マネの肖像)》【図31】を出品しているが、背景の壁面にはマネの

《スペインの歌い手》の絵が掛けられており、これがマネの肖像であることは明らかである¹¹⁰。ここでルグロは、1861年のサロンでの《スペインの歌い手》入選以降、顕著になり始めた新しい芸術運動(1863年の落選者展は、その一種のマニフェストでもある)のリーダー的存在としてのマネへの友情と敬意を表していると考えられる。つまりルグロは、《デュイルリー》の左側集団に、しかもマネ自身とほとんど顔を重ねるようにして描かれる可能性は十分にあるのである。

しかし、デュランティの方は、シャンフルーリとともに雑誌『リアリズム』の創刊に関わり、後に印象派の擁護もする作家・批評家であるが、この場所にいる必然性は乏しい。画中の人物は、ボードレールのすぐそばで、左側集団のほぼ真ん中に位置しており、タブローの中でかなり重要な位置を占めている【図4】【図8】。ファンタン＝ラトゥールの可能性も高いが、捨てきれないのはフェリックス・ブラックモン(1833-1914)の可能性である。ブラックモンは、本論でもすでに何度か名前が出てきたが、腐蝕銅版画家協会の最有力メンバーでマネにエッチングの手ほどきをした画家・版画家であり、国民美術協会にも関与しており、また『北斎漫画』の発見者という説もあるほどジャポニズムに関わりの深い人物である¹¹¹。ファンタン＝ラトゥールの自画像2点【図32】【図33】と、ナダールによるブラックモンの写真【図34】およびマネによるブラックモンの肖像デッサン【図35】を掲載しておくが、髭の形からするとややブラックモンに分があるかもしれない。いずれにせよ、ファンタンとブラックモンはどちらがこの場所に描かれていてもおかしくない人物である。

もう一度、【図8】にしたがって、本論における人物の同定をまとめておきたい。

(後列左より)

- ①エドゥアール・マネ(1832-1883)
- ②(?)ジュール・シャンフルーリ(1821-1889)
または(?)アルフォンス・ルグロ(1837-1911)
- ③アルベール・ド・バルロワ伯爵(1828-1872)
- ④イポリット・ルジョーヌ少佐(1814-1884)
- ⑤ウージェーヌ・ブリュネ(1828-1921)
- ⑥(?)ユダヤ人(次稿で後述)
- ⑦ウージェーヌ・ブリュネ夫人
- ⑧(?)アンリ・ファンタン＝ラトゥール(1836-1904)
または(?)フェリックス・ブラックモン(1833-1914)
- ⑨シャルル・ボードレール(1821-1867)

- ⑩テオフィル・ゴーチエ(1811-1872)
- ⑪イジドル・テロール男爵(1789-1897)
(前列左より:座っている人物)
- ⑫ザカリー・アストリュック(1835-1907)
- ⑬(?)ポール・ムーリス夫人(1819-1874)
- ⑭ルジョヌヌ少佐夫人

この《テュイルリー》左側集団ときわめて関わりが深いのは、ファンタン＝ラトゥールが1864年のサロンに出品して注目を浴びた《ドラクロワへのオマージュ》【図36】である。この集団肖像画は、1863年8月13日に逝去したロマン派の巨匠ドラクロワを讃えるために構想された大作である。画面中央には額縁に入れられたドラクロワの肖像画が飾られ、左右に5人ずつ、計10人の肖像が描かれている。ドラクロワの肖像の右に立つのがマネ、その右隣にフェリックス・ブラックモンとアルベール・ド・バルロワ、右手の下段には、左にシャンフルーリ、右にボードレールがいる。一方、ドラクロワの肖像の左に立つのは、ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー(1834-1903)、その左隣に画家アルフォンス・ルグロとルイ・コルディエ(1823-?)、左手の下段は、右がファンタン＝ラトゥール自身、左が批評家のエドモン・デュランティである。

重複している人物は、マネとファンタンを除けば、右側に描かれたボードレールとシャンフルーリ、そしてバルロワである。また、上述のように、《テュイルリー》にはルグロとブラックモンが描かれている可能性もある。ファンタンの作品は、マネの《テュイルリー》が1863年3月に展示されたほぼ半年後に構想され、1864年春のサロンに出品されたもので、その間にドラクロワの死という出来事を挟んでいるものの、両者の集団はかなり重なっていることが注目される。

《ドラクロワへのオマージュ》については、三浦篤の詳しい研究がある¹¹²。三浦は、ロマン派の巨匠への礼賛の図に、リアリズムの画家クールベの名前と密接に結びつくシャンフルーリが描かれており、しかも重要な位置を与えられていることに当時から批判の声があったことに対して、ファンタンの意図は、「シャンフルーリの存在に象徴されるクールベのリアリズムへの負債を認めた上で、新しい独自のリアリズム絵画を模索している」という、敢えて命名するなら〈ポスト・リアリズム宣言〉とでも呼ぶべき性格の「マニフェスト」を提示することであつた、と指摘する。1860年頃から、マネを核として緩やかに形成されはじめた新しい画家グループは、ク

ールベのリアリズムを継承しながらも、それとは異なる新しい芸術表現を模索していた。こうしたクールベ以降のいわば「リアリズムの第2世代」の胎動は、1861年のサロンにマネの《スペインの歌い手》が入選した頃から顕著になり、1863年の落選者展がそれを明確にした。マイケル・フリード¹¹³が、アンリ・フォション¹¹⁴の命名を受けて「1863年の世代」と呼んだマネ、ファンタン、ルグロ、ホイッスラー、ブラックモン、カロリユス＝デュランらの画家たちを、三浦は「ポスト・リアリズムの世代」と命名する。その特色は、「物質的な手触りのある身近な〈現実〉を肉体と同化するかのように描き出すリアリズム(クールベ)でもなく、さらにまた〈現実〉を刻々と変化する視覚現象として捉え、筆触分割の技法によってカンヴァスに定着しようとするリアリズム(印象派)でもなく」、「一義的に決定できない不明瞭な〈現実〉を造形的に再構成する形で表すリアリズム」、すなわち「認識のリアリズム」であり「構成のリアリズム」と呼べるものであるとする¹¹⁵。

《テュイルリー》に関して言えば、ここには実際にポーズをしたモデルを使つたと思われる人物もあれば、写真を利用して描いたと思われる人物もいる。公園での実際のスケッチに基づく箇所もある。明瞭に描かれた部分もあれば、きわめて不明瞭な部分もある。これらの人々が現実にテュイルリー公園にこのような形で集まつたというわけではなく、マネのタブローにあるのは、さまざまなイメージ・ソースを用いて再構成された〈現実〉に他ならない。われわれは、タブロー全体を考察する次稿において、この作品がいかに「構成」されたタブローであるかを詳しく検討することになるだろう。

われわれとしては、ここでボードレールがその美術批評のなかで、マネについて書いた唯一の文章をふたたび検討しておきたい。マネのスペイン趣味の絵画のみを評価しているように見えることから、ボードレールはマネを真に理解していなかったとする言説が根強いが、問題はその後半部分である。

マネ、ルグロ両氏は、現実、すなわち現代の現実に対する断固たる嗜好をもち、——これだけでもすでに良い徴候なのだが——、この嗜好に、活発、また広闊で、敏感で、大胆な想像力を結びつけているのであって、この想像力というものなしには、この上もなく優れた諸能力のすべても、主人なしの召使い、政府なしの官吏にすぎないと、どうしても言っておく必要がある¹¹⁶。

1862年9月の「画家たちと腐蝕銅版画家たち」は、ボードレールが腐蝕銅版画家協会の宣伝のために書いた短い記事である。記事の冒頭でボードレールは、フランスにおける絵画の現状を次のように要約する。長年にわたって「フランス派の栄光」は「ただひとりの人」すなわちドラクロワによって担われてきたが、全体的な墮落の様相は如何ともしがたい状況であったところに、クールベが現れた。この「反動」は、確かに必要なものであり、「クールベが、単純さや率直さに対する嗜好と、絵画に対する無私で絶対的な愛を回復するのにすくなく貢献したことを認めねばならない」とボードレールは書く。つまりドラクロワを巨匠として位置づけ、クールベにもそれに次ぐ一定の評価を与えた後で、「さらにもっと最近のことだが、まだ若い別の2人の画家が、並々ならぬ活力を持って頭角を現した」と言う。それがルグロとマネである。

上記の引用は、このような文脈の中で書かれるのであり、この1ページ足らずの文章の中で、ボードレールはマネ(とルグロ)に、ドラクロワ、クールベに続く位置を与えているだけでなく、「現実、すなわち現代の現実に対する断固たる嗜好」に「活発、また広闊で、敏感で、大胆な想像力を結びつけている」という評価を与えている。すなわち、クールベ流のリアリズムに、「想像力」という、ボードレールがドラクロワ論において展開したもっとも重要な能力を結合させているのである。阿部良雄も書いているように¹¹⁷、ボードレールの側からして、これ以上の賛辞は考えられない。

ここでわれわれが強調しておきたいことは、ボードレールが「想像力」をどのように考えていたかということである。それはドラクロワが多くの場合そうであったように、遠く離れた異国や古い時代に題材を求めることでは決してない。『1859年のサロン』において、ボードレールが「諸能力の女王」である「想像力」に与えている定義は、「分析であり総合」であって、ほとんど「創造力」に近いものである。「目に見える世界全体は、想像力によってそれぞれ相対的な位置と価値とを与えられることになるイメージや記号の倉庫にすぎない。それは、想像力が消化し、変容させるべき一種の稂まぐさなのである。」想像力は、目に見える世界、造られた世界をいったん解体し、「それらの材料を、魂のもっとも奥底にしか起源の見いだせないような諸規則にしたがって、集め、配置して、新しい世界 un monde nouveau を創造し、新たなものの感覚 la sensation du neuf を生み出す」のである。そこから、「自然は一個の辞書に過ぎない」、あ

るいは、「良いタブローとは、それを生み出した夢と同じく、またその夢に忠実に、一個の世界のごとくに作り出されねばならない」といった表現が生まれる¹¹⁸。

ボードレールがマネのうちに認めたのは、「現代の現実」をしっかりと見据える目を持ち、しかもそれを上述のような「想像力」によって「構成」もしくは「再構成」する能力であったのである。ボードレールが、マネとルグロに関して書いた短い文章は、「ポスト・リアリズム」の画家たちに向けての激励であったと解釈できるだろう。ファンタンが《ドラクロワへのオマージュ》において、シャンフルーリの姿を描き入れたのは、彼らがドラクロワとクールベの両方を継承しており、リアリズムと想像力の結合を意図していることを示したのであろう。上に引用した「画家たちと腐蝕銅版画家たち」の文章は、マネの《テュイルリー》制作とまったく同時期のものであり、ボードレールはこのタブローを念頭に置いていた可能性もある。

10. 「左に」——マネと共和主義

本稿の最後に、《テュイルリー》において、マネが自身の仲間たちの集団を、なぜ左側の空間に集結させたのかという問題を考察したい。この問題にヒントを与えてくれるのは、1868年から69年にかけて存在した「ジャングラールの会」 Société du Jing-Lar という組織である。この会について研究したジャン＝ポール・ブイヨン¹¹⁹によれば、「ジャングラール」 Jing-Lar とは、おそらく俗語で「(飛び上がる ginguier ほど)酸っぱくて安い地酒」を意味する ginglard(またはginglet, ginguet)を「日本風の」綴りにしたものであるらしい。この秘密めいた会は、少なくとも表向きはジャポニストの集まりで、セーヴル陶磁器博物館の学芸員で版画家でもあったマルク＝ルイ・ソロン Marc-Louis Solon の家に、毎月日曜日に、お酒を飲むために集まった人々の会である。メンバーは8人で、マネはそこに入っていないが、マネと親しい芸術家たちが参加していた。すなわち、ソロンの他に、ザカリー・アストリュック、アルフォンス・イルシュ、ブラックモン、フィリップ・ビュルティ、ジャック・マール、ファンタン＝ラトゥール、そしてネラ(ソロンの友人の銀行家)である。

ブイヨンは、これらのメンバーは以前からお互いによく知りあっており、また日本に対する関心もかなり前からのものであるのに、なぜこの1868年という時期に、一種の秘密めいた組織を作ったのかと自問している。実際、残された数少ない資料は、冗談めかした、たわいのな

いものがほとんどであるが、その中に、ブラックモンが制作したフィリップ・ビュルティのためのジャングラールの会「会員証」【図37】がある。ここには、フジヤマや折り紙の鶴、着物を着た男女など、ユーモラスなデッサンが描かれているが、その左に丸いスタンプ状の模様があり、周囲に JING LAR A GAUCHE という文字が見られる。A GAUCHE「左に」という表現は、ソロンからブラックモンへの手紙にもあり、ジャングラールの会の標語であったようだ。

ブイオンは、ここに政治的な意味を見ている。同じ1868年に、ブラックモンは《共和派の皿》【図38】を制作している。これは、ブラックモンが1866年に制作した陶器セット、セルヴィス・ルソーと似通ったジャポニズムの意匠である。遠くに城のような建物がそびえる岩場の上に、大きな鷲が一羽描かれている。その頭上には、「この太陽は私を怖がらせる」(CE SOLEIL-LA ME FAIT PEUR 1868)という文字が書かれているが、その太陽の中心部にあるのは、真っ赤なフリギア帽である。「自由」のアトリビュートである赤のフリギア帽が、急進的な共和主義を表すことは言うまでもない。鷲はナポレオン家の紋章であり、ナポレオン3世と第二帝政への暗示であろう。鷲＝ナポレオン3世が、共和主義の台頭に恐怖を感じている意匠である。ブラックモンによるこの図柄は、当時の共和主義とジャポニズムの結びつきを示していると言えよう。鷲の姿を大きくクローズアップした日本的な構図に加えて、太陽はまさに「日出ずる国」le Pays du Soleil Levant である日本をも喚起するからである。同じ頃ブラックモンは、やはりビュルティのために、^{エクス・リブリス}蔵書票【図39】をデザインしているが、ここにも鶴や波のジャポニズム的意匠に加えて、フリギア帽の太陽が輝いている。

ブイオンは、1868年という年に、ジャングラールの会が結成され、またこのような作品が作られたのは、この頃からナポレオン3世が自由帝政への移行を決意したからであることを指摘している。68年5月には出版の自由を保障する出版法が可決され、新聞は政府批判の自由を得た。また、同年6月には集会法が可決され、政治的・宗教的目的を持たない集会なら、事前に届け出をしなくてもよくなった。これらの施策を受けて、体制批判は一挙に加速していくことになり、1870年の帝政崩壊へと至るのである。

マネが若い頃から共和主義に共鳴していたことはよく知られている。もっとも早い痕跡は、1848-49年の南米旅行中に父親に送った手紙に見られる。この中で10

代のマネは、ルイ・ナポレオンがあまり「共和主義的」ではないので、第2共和制が長続きしないことを恐れている。続く時代のマネの政治的見解については、エドモン・バジールやアントナン・プルーストの伝記に証言がある。しかし、何よりもマネの信念を明らかにするのは、その作品に散見される政治的イメージである。一例として、《メキシコ皇帝マクスミリアンの処刑》(1868-69年)を挙げるだけで十分であろう。この作品は1869年のサロンに落選し、マネが流布させようとした石版画も発禁処分となる。しかし、このような大胆な行為は、68年以降の自由帝政のもとではじめて可能であっただろう。《テュイルリー》は1862年の制作である。ここでは、それほどあからさまな形での帝政批判は、まだ不可能である。しかしマネは、新しい芸術と自由な社会を求める仲間の集団を、タブローの「左翼」に配置し、しかも自身をその最左翼に置くことで、みずからの信条を表明していると考えられるのである。《テュイルリーの音楽会》には、さらに巧妙な体制批判が隠されているとわれわれは考えるが、それについては次稿で論じることにした。

[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 《テュイルリーの音楽会》1862年、カンヴァスに油彩、76×118 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図2 マネ 《ローラ・ド・ヴァランス》1862年、カンヴァスに油彩、123×92 cm、パリ、オルセー美術館



図3 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分: オフエンバック)



図4 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分: ファンタン＝ラトゥール?)

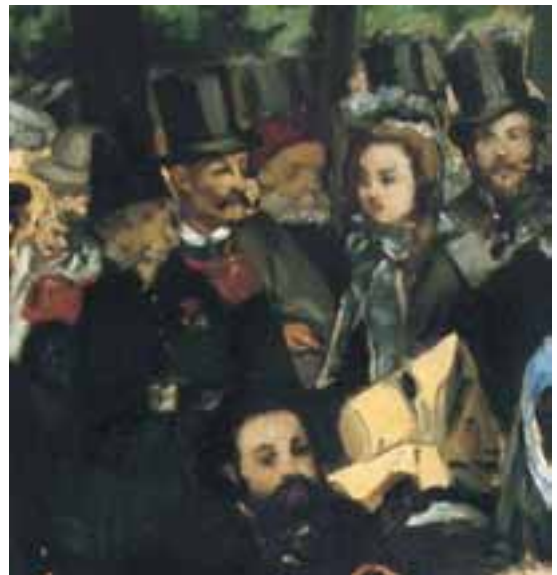


図5 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分)



図8 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分: 左側集団)



図12 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分:ボードレール、ゴーチエ、テロール男爵)



図29 マネ 《テュイルリーの音楽会》(部分)



図19 マネ 《ジャンヌ・デュヴァルの肖像》1862年、カンヴァスに油彩、90×113 cm、ブダペスト美術館



図37 ブラックモン 《ジャングラールの会「会員証」》1868年、エッチングと水彩、15.5×22.9 cm、ニューヨーク、パブリック・ライブラリー



図20 マネ 《テュイルリー公園の子供たち》1861-62年頃、カンヴァスに油彩、38×46.5 cm、プロヴィデンス、ロード・アイランド・スクール・オブ・デザイン美術館



図38 ブラックモン 《共和派の皿》1868年、ファイアンス陶器、直径24cm、個人蔵



図6 ウージェーヌ・ブリュネ夫妻の写真(マネ家の家族アルバムより)、パリ、国立図書館



図10 マネ《スペインの歌い手(ギタレロ)》1860年、カンヴァスに油彩、147.3×114.3 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図7 マネ《ブリュネ夫人の肖像》1860年頃、カンヴァスに油彩、130×98 cm、ニューヨーク、個人蔵



図11 カフェ・トルトーニ(ウージェーヌ・ゲラール《イタリアン大通り》1856年、リトグラフ、パリ、国立図書館)



図9 マネ《帽子を被った横顔のボードレール》1862年または1867-68年頃、エッチング、13×7.5 cm、パリ、国立図書館、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図13 ナダールによるテオフィル・ゴーチエの肖像写真、1856年



図14 ナダールによるテロール男爵の肖像写真



図17 マネ《ローラ・ド・ヴァランス》1863年、エッチングとアクアチント、23.8×16 cm、パリ、国立図書館



図15 作者不明《テロール男爵の肖像》1854年



図18 マネ《ザカリー・アストリュックの肖像》1866年、90×116 cm、プレーメン美術館



図16 カダールの店(腐蝕銅版画家協会の本部)



図21 マネ《テュイルリー公園にて》1861年、紙の表裏両面に墨による淡彩、18×22.5 cm、ロンドン、個人蔵



図22 ルジョーヌ少佐の写真、ルジョーヌ少佐夫人旧蔵



図23 ルジョーヌ少佐夫人の写真、ルジョーヌ少佐夫人旧蔵



図24 マネ《ルーバンス夫人》1878-82年、カンヴァスにパステル、44.5×53.5 cm、ジュネーヴ、ジャン・ボナ・コレクション



図25 ドガ《リール夫人とルーバンス夫人》1866-70年、カンヴァスに油彩、84×96.6 cm、シカゴ美術研究所



図26 ドガ《ルーバンス夫人の肖像》1869年頃、チャコールとパステル及び赤黒白のチョーク、23.8×20.5 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図27 アンゲル《ポール・ムーリス夫人の肖像》1843年3月24日、鉛筆デッサン、ヴィクトール・ユゴー記念館



図28 ブラックモン 《ポール・ムーリス夫人の肖像》1866年、カンヴァスに油彩、125.5×100 cm、コンピエーニュ城国立美術館



図32 ファンタン＝ラトゥール 《自画像》1859年、カンヴァスに油彩、101×82 cm、グルノーブル美術館



図30 ブラックモン 《アルフォンス・ルグロの肖像》1861年、エッチング、31.8×21.8 cm



図33 ファンタン＝ラトゥール 《山高帽をかぶった自画像》1859年、37.8×27.5 cm、デンバー美術館



図31 アルフォンス・ルグロ 《エドゥアール・マネ》1863年、61.5×50 cm、パリ、プティ・パレ美術館



図34 ナダールによるブラックモンの写真



図35 マネ《フェリックス・ブラクモンの肖像》1868年頃、エッチング、16.9×11.2 cm、ボストン、パブリック・ライブラリー



図36 ファンタン＝ラトゥール《ドラクローへのオマージュ》1864年、カンヴァスに油彩、160×250 cm、パリ、オルセー美術館



図39 ブラクモン《フィリップ・ビュルティの蔵書票》1868-1875年、エッチング、7.8×3.7cm、パリ、国立図書館

図版出典

- 図 1, 3, 4, 5, 8, 12, 21, 29 *Art in the Making : Impressionism*, cat.exp. par David Bomford, Jo Kirby, John Leighton & Ashok Roy, The National Gallery, London, Yale University Press, New Haven and London, 1990.
- 図 2, 7, 9, 10, 18, 19 *Manet 1832-1883*, cat.exp. par Françoise Cachin, et al, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983.
- 図 6 Juliet Wilson-Bareau, 《Review: Art in the Making. Impressionism, London, National Gallery 》, *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1055 (Feb., 1991), pp. 127-129.
- 図11 *Manet and Modern Paris*, cat.exp. par Theodore Reff, National Gallery of Art, Washington, DC, 1982.
- 図13, 14, 30, 34 Wikimedia Commons (http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page) 2010年9月10日閲覧。
- 図15 Eugène de Mirecourt, *Le baron Taylor*, Paris, G. Harvart, 1858.
- 図16 Janine Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle: la Société des Aquafortistes 1862-1867*, 2 vol., Paris, Léonce Laget, 1972.
- 図17 Darragon, Eric, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991.
- 図20, 35 Juliet Wilson-Bareau(ed.), *Manet by himself*, Little, Brown and Company(UK), 1991.
- 図22, 23, 27 *Album Baudelaire*, iconographie réunie et commentée par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- 図24, 26 *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, cat.exp. The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2009.
- 図25 The Art Institute of Chicago, Search Online Collection (http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/79586?search_id=1) 2010年9月10日閲覧。
- 図28 JOCONDE-CATALOGUE DES COLLECTIONS DES MUSEES DE FRANCE (http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr) 2010年9月10日閲覧。
- 図31 『マネとモダン・パリ』展カタログ、三菱一号館美術館、2010年。
- 図32, 33, 36 *Fantin-Latour*, cat.exp. par Douglas Druick et Michel Hoog, Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Ottawa, Galeries nationales du Canada / San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983.
- 図37, 38, 39 *Felix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau*, cat.exp. par Jean-Paul Bouillon, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2005.

注

- 1 *Manet 1832-1883*, cat.exp. par Françoise Cachin, *et al*, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983, p. 126.
- 2 Théodore Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, 1902, p. 18.
- 3 *Manet 1832-1883*, *op.cit.*, p. 123.
- 4 *Ibid.*, p. 122.
- 5 *Ibid.*, pp. 122-123.
- 6 J. Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, 1912, pp. 107-109.
- 7 Adolphe Tabarant, *Manet, Histoire catalographique*, Paris, F. Aubier, 1931, p. 38.
- 8 Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril, 1863, cité par Darragon, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991, p. 91. « Son Concert aux Tuileries écorche les yeux, comme la musique des foires fait saigner l'oreille. »
- 9 Paul Mantz, « Exposition du Boulevard des Italiens », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 avril, 1863, cité par Darragon, *op.cit.*, p. 91. ポール・マンツは、『ガゼット・デ・ボザール』の4月1日号に、次のように書いた。全文は次の通り。《 Quand M.Manet est de joyeuse humeur, il peint la *Musique aux Tuileries*, le *Ballet espagnol* ou *Lola de Valence*, c'est-à-dire des tableaux qui révèlent en lui une sève abondante, mais qui, dans leur bariolage rouge, bleu, jaune, noir, sont la caricature de la couleur et non la couleur elle-même. En définitive, cet art-là peut être fort loyal, mais il n'est pas sain, et nous ne nous chargeons nullement de plaider la cause de M.Manet devant le jury de l'Exposition. 》
- 10 Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique*, in *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Collection « tel », Gallimard, 1991, pp. 157-158. 翻訳は、以下の邦訳を使用した。エミール・ゾラ『美術論集』三浦篤、藤原貞朗訳、藤原書店、2010年、150頁。
- 11 Hippolyte Babou, « Les dissidents de l'exposition. M. Edouard Manet », *Revue libérale*, II, 25 juin 1867, pp. 284-289, cité par Darragon, *op.cit.*, p. 91.
- 12 上記、注9参照。
- 13 バジールは両親に宛てて次のように書いている。「これらの絵を見て、どれほど多くのことを僕が学んでいるか、わかってはもらえないでしょう。一度見るだけで、1ヶ月分の勉強になります。」*Art in the Making : Impressionism*, cat. par David Bomford, Jo Kirby, John Leighton & Ashok Roy, The National Gallery, London, Yale University Press, New Haven and London, 1990, p. 112より引用。
- 14 Nils Gösta Sandblad, *Manet : Three Studies in Artistic Conception*, Lund, Gleerup, 1954.
- 15 マネによる先行作例の参照については、注26の次稿において、もう少し詳しく述べる。
- 16 Antonin Proust, *Edouard Manet : Souvenirs*, éd. par A. Barthélemy, Paris, H. Laurens, 1913, p. 39.
- 17 その筆頭は以下の著作である。Philippe Rebeyrol, « Baudelaire et Manet », *Les Temps modernes*, no. 48, 1949, pp. 707-725. また、タバランもボードレールはマネを十分理解していなかったと考えているようである。タバランは、『テュイルリー』に関して、「この絵は、ボードレールを筆頭に、マネがそれを見せた友人たちにはほとんど気に入られなかった」(*op.cit.*, p. 38)と書いており、この記述は他の研究者にも引用されたりしているが、タバランが何を根拠にしているのかは不明である。他の論調から察するに、ボードレールがこの絵の批評を一言も書き残していないというのがその理由ではないだろうか。
- 18 シュザンヌ・マネが、マネのコレクションにあった60枚のギースのデッサンを売却した際の領収書が残っている。Cf. *Manet 1832-1883*, *op.cit.*, p. 124.
- 19 Charles Baudelaire, *Le Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 494. 以下、ボードレールからの引用は同叢書 (tome I, 1975, tome II, 1976) により、それぞれ *Pl. I*, *Pl. II* と略記する。日本語訳は、阿部良雄訳『ボードレール全集』全6巻、筑摩書房、を使用した。文脈に応じて、適宜変更させていただいたところがあることをお断りする。
- 20 *Ibid.*, pp. 495-496.
- 21 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, p. 684, 695.
- 22 *Ibid.*, p. 691.
- 23 阿部良雄『シャルル・ボードレール 現代性の成立』河出書房新社、1995年、序章「現代性とは何か」参照。
- 24 Sandblad, *op.cit.*, p. 58.
- 25 Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2001. 内容については、下記注26の拙稿において紹介する。
- 26 吉田典子「マネ《テュイルリーの音楽会》再検討(2)——中心部分の謎」『表現文化研究』第10巻第1号(本誌)、神戸大学表現文化研究会、2010年、67-94頁。
- 27 *Art in the Making : Impressionism*, *op.cit.*, p. 115.
- 28 Juliet Wilson-Bareau, « Review: Art in the Making. Impressionism, London, National Gallery », *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1055 (Feb., 1991), pp. 127-129.
- 29 Darragon 1991, *op.cit.*, p. 90.
- 30 タバランは、特に根拠を挙げることもなく、名前を列挙しているだけである。タバランの記述をそのまま引用しておく。「左から右へ、まずエドゥアール・マネ自身が、単眼鏡をかけた友人のアルベール・ド・バルロワの背後に身を隠している。座っているのはザカリー・アストリュック、ウージェーヌ・マネ、オッフエンバック、中景には、ボードレールとテオフィル・ゴーチエ。さらにテロール男爵、シャンフルーリ、ファンタン＝ラトゥール、オーレリアン・ショル、画家のモンジノ。2人の婦人は、ルジョーヌ少佐夫人と、ロシェ通りの私塾の塾長の夫人で

- あるルーバンス夫人である。」(Tabarant, *op.cit.*, p. 38.)
- 31 バルロワ伯爵は、マネが1855年頃にクチュールのアトリエを出てから、1859年夏まで使っていたラヴォワジエ通りのアトリエをマネと共有していた狩猟画家であり、やはり容易にモデルを頼める人物だっただろう。
- 32 Antonin Proust, *op.cit.*, p. 42.
- 33 Charles Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862, *Pl. II*, p. 738.
- 34 Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, *Pl. II*, pp. 567-570.
- 35 1859年のナダールへの手紙で、ラフィット通りのモローという画商の店に、《着衣のマハ》《裸のマハ》があるので、見に行つて写真を撮るように、またできれば購入するように勧めている(Baudelaire, *Correspondance*, *CPI. I*, p. 574)。マネはおそらくこのゴヤの作品にヒントを得たと思われる《スペインの衣装をつけた横たわる若い女性》(1862年、イェール大学美術館)をナダールに捧げていることから、やはりボードレールとの間でこの作品が話題になっていたことは確かだろう。この作品は《オランピア》(1863年)の源泉のひとつと考えられている。
- 36 Théophile Gautier, « Le Salon de 1861 », *Le Moniteur universel*, 3 juillet 1861.
- 37 ゴーチエとスペインについては、以下を参照。石井美佐子「ルイ・フィリップのスペイン・ギャラリー——フランスにおけるスペイン美術受容の一側面として——」明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻紀要、8号、2009年、3-43頁。
- 38 テオフィル・ゴーチエ『スペイン紀行』桑原隆行訳、法政大学出版局、2008年。
- 39 同上、59頁。
- 40 Cf. Juliet Wilson-Bareau, « Manet et l'Espagne », in *Manet, Velázquez : la manière espagnole au XIXe siècle*, cat.exp. Paris, Musée d'Orsay / New York, The Metropolitan Museum of Art, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 176.
- 41 Sandblad, *op.cit.*, p. 22.
- 42 テロール男爵については、以下を参照。Juan Plazaola, *Le baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989。バーバラ・スコット「テロール男爵」石井美佐子訳、明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻紀要、4号、97-111頁。石井美佐子前掲論文(注37)。
- 43 ルーヴル美術館のスペイン・ギャラリーについては、以下を参照。Jeannine Baticle, « La Galerie espagnole de Louis-Philippe », in *Manet, Velázquez*, pp. 139-149。バティクルは、「19世紀後半のフランス派の絵画に対するスペイン・ギャラリーのタブローの美学的影響は測定するのは困難」であるとしている。
- 44 ミシェル・ムロ「マネと版画のモデルニテ(現代性)」『マネとモダン・パリ』展カタログ、三菱一号館美術館、2010年、240-246頁。
- 45 Charles Baudelaire, « L'Eau-forte est à la mode », *Revue anecdotique*, 2^e quinzaine d'avril 1862, *Pl. II*, pp. 735-736.
- 46 阿部良雄『群衆の中の芸術家』中央公論社、1975年、213-219頁。また、稲賀繁美「ボードレールの諷言の余白に——あるいは1884年のエドゥアール・マネ(承前)」『ユリイカ』1994年4月号、212-245頁のうち、「腐蝕銅版画家協会趣意書の射程」に関する部分を参照。
- 47 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Pl. II*, p. 686.
- 48 ミシェル・ムロ、前掲論文、242頁。
- 49 同上。
- 50 ボードレールの四行詩を付けたマネのエッチング《ローラ・ド・ヴァランス》は、1863年10月に、腐蝕銅版画家協会の第67番頒布作品として刊行された。
- 51 原文は次の通り。《Entre tant de beautés que partout on peut voir, / Je comprends bien, amis, que le désir balance, / Mais on voit scintiller dans Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.》(Charles Baudelaire, « Lola de Valence », *Les Epaves*, *Pl. I*, p. 168.) この詩においては、ヴァランス Valence と韻を踏んでいる「揺れ動く(バランスを取る)」balance という動詞が、この踊り子のリズムを持った動きとそれによって喚起される感情の揺れを表している。そして「燦めく」scintiller という動詞もまた光と色彩の動きを表現し、さらに「思いもかけぬ」inattendu という形容詞によって、素早い動き、瞬間的に立ち現れる魅惑が表される。こうした緩急を持った動きの表現とともに、最後に強調されているのは、「薔薇色と黒」rose et noir という2つの対比的な色彩である。特にこの「黒」noir は1行目の「見る」voir という動詞と韻を踏んでおり、その視覚性が強調されているようだ。ボードレールはこの詩において、動きと、対比的な色彩をともに表現しようとしていると言える。
- 52 Emile Zola, *op.cit.*, p. 157.
- 53 Charles Baudelaire, *Pl. I*, p. 1149.
- 54 Emile Zola, *op.cit.*, p. 151.
- 55 *Ibid.*, p. 152.
- 56 アストリュックについては以下を参照。Sharon Flesher, *Zacharie Astruc, critic, artist, and Japoniste*, Gartland Publishing, Inc., New York and London, 1978.
- 57 Léonce Bénédict, « Bracquemond l'animalier », in *Art et Décoration*, février, 1905, p. 39.
- 58 Sandblad, *op.cit.*, p. 72.
- 59 ボードレールは『1859年のサロン』において、次のように書いている。「彼ら[フランスの公衆]は、順番に、分析的に感じる、というよりむしろ判断する。もっと恵まれた他の民族は、すぐさま、すべてを同時に、総合的に感じるのである。」(Baudelaire, *Pl. II*, p. 616, cité par Sandblad, p. 73) また、ボードレールは、1860年に『人工天国』のなかで、「マルコ・ポーロの物語は、荒唐無稽のそしりを受けたが、信頼に値するものである」と書いている。(Baudelaire, *Pl. I*, p. 404, cité par Lacambre, art.cit., p. 44.)
- 60 Les Goncourt, *Le Journal*, cité par Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, textes choisis et

- présentés par Geneviève et Jean Lacambre, Hermann, 1990, p. 140 note.
- 61 Geneviève Lacambre, 《Les milieux japonisants à Paris, 1860-1880 》, in Yamada Chisaburō(éd), *Japonisme in art : an international symposium*, Tokyo : Committee for the Year 2001 : Kodansha International, 1980, p. 45.
 - 62 Les Goncourt, *Le Journal*, cité par Sandblad, *op.cit.*, p. 74; Lacambre, *ibid.*, p. 46.
 - 63 Léonce Bénédict, art.cit., p. 41.
 - 64 Chamfleury, *op.cit.*, p. 143.
 - 65 Baudelaire, *Lettres : 1841-1866*, Société du Mercure de France, 1906, p. 322. この引用文は、Sandblad (p. 73)が著書の中に挙げているものである。現在のプレイアド版のボードレール書簡集においては、本文中にこの部分は収録されておらず、注の中に引用されているだけである (Charles Baudelaire, *Correspondance*, CPl, t.II, pp. 752-753)。このアルセーヌ・ウーサー宛ての手紙は、もともと日付が入っていないが、1906年の書簡集の編者は、1861年の手紙の中に入れていた。プレイアド版の書簡集では、1861年12月20日頃と推定されるアルセーヌ・ウーサー宛て書簡 (*ibid.*, pp. 196-197)がそれに該当するが、プレイアド版の注釈者によると、以前の刊行においては、おそらく2つの別の手紙が混ざっており、その区別が判然としないので、確実なものだけを本文に入れたとしている。したがって、日本の品物に関するこのボードレールの文章は、手紙の所有者であったアンリ・ウーサーによって発表されているので、アルセーヌ・ウーサー宛ての書簡の一部であることは間違いないようだが、日付については確定されていない。
 - 66 Zacharie Astruc, 《Le Public — Les artistes 》, *Le Salon quotidien*, 3 mai 1863, cité par Sharon Flesher, *Zacharie Astruc, critic, artist, and Japoniste*, *op.cit.*, note 13, p. 335.
 - 67 シルヴィ・パトリ 「エドゥアール・マネと黎明期のジャポニスム:いくつかの肖像画をめぐる」『マネ』展カタログ、奈良県立美術館・府中市美術館、2001年、115-135頁。
 - 68 Sandblad, *op.cit.*, p. 83.
 - 69 パトリ、前掲論文、122-123頁。
 - 70 1974年のコルタ・アイヴスによる『大波』展 (*The great wave. The influence of Japanese woodcuts on French prints*, par Colta Feller Ives, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974)、1975年のクリーヴランド／バルティモアの『ジャポニスム』展 (*Japonisme. Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, Cleveland, Museum of Art - New Brunswick, Rutgers University - Baltimore, Walters Art Gallery, 1975)、1988年のパリ／東京における『ジャポニスム』展 (*Le Japonisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris - Musée national d'art occidental, Tokyo, 1988)の各カタログ参照。
 - 71 パトリ、同上、31頁。
 - 72 「アート・ディレクター」の表現は、上記注37石井論文より。テロール男爵の業績については、同注の文献を参照。
 - 73 Charles Baudelaire, 《Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle 》, *Le Corsaire-Satan*, 21 janvier 1846, Pl. II, pp. 408-414. この展覧会に関しては、同書注、p. 1289を参照。
 - 74 Jean-Paul Bouillon, 《Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle 》, *Romantisme*, n° 54, 1986, pp. 89-113.
 - 75 Cf. J. Poggi, 《Les galeries du boulevard des Italiens, antichambre de la modernité 》, 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 27, automne 2008, pp. 22-23.
 - 76 Charles Baudelaire, 《[Exposition Martinet] 》, *Revue anecdotique*, 1^{re} quinzaine de janvier 1862, Pl. II, p. 732.
 - 77 《Elle veut rendre l'art indépendant et apprendre aux artistes à faire eux-mêmes leurs affaires.》 *Société nationale des Beaux-Arts*, Catalogue, Imprimerie de J. Claye, février 1864, cité par Bouillon, art.cit., p. 94.
 - 78 「腐蝕銅版画家協会」については、以下を参照。Janine Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle : la Société des Aquafortistes 1862- 1867*, 2 vol., Paris, Léonce Laget, 1972. 他に、Baudelaire, Pl. II, note, pp. 1436-1438. 阿部良雄『群衆のなかの芸術家』、前掲書、213-219頁。『ボードレール全集』第IV巻、注釈、523-528頁などを参照。
 - 79 Baudelaire, *Correspondance*, CPl. II, p. 253.
 - 80 *Ibid.*, note, p.784. ゴーチエの序文《Un mot sur l'eau-forte 》は、以下に収録。Janine Bailly-Herzberg, *op.cit.*, tome I, pp. 266-267.
 - 81 Jean-Paul Bouillon, art.cit., p. 95.
 - 82 Tabarant, *op.cit.*, p. 38.
 - 83 Sandblad, *op.cit.*, p. 21
 - 84 *Manet 1832-1883*, *op.cit.*, p. 123.
 - 85 Tabarant, *op.cit.*, p. 39.
 - 86 *Op.cit.*, p. 112.
 - 87 Charles Baudelaire, *Correspondance*, CPl. II, pp. 1013-1014, Répertoire des personnages citées.
 - 88 A. Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, 1963, p. 261.
 - 89 *Ibid.*
 - 90 Antonin Proust, *op.cit.*, p. 35.
 - 91 A. Tabarant, *op.cit.*, p. 314.
 - 92 Philip Nord, *Impressionists and politics : art and democracy in the nineteenth century*, London ; New York : Routledge, 2000, p. 28.
 - 93 *Album Baudelaire*, iconographie réunie et commentée par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 239.
 - 94 John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, 1946; édition originale française, Albin Michel, 1955; nouvelle édition entièrement refondue, revue et augmentée, Hachette, p. 47, 62. 邦訳、84頁。
 - 95 *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, cat.exp. The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and

- London, 2009, pp. 236-237.
- 96 Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 4vols., New York and London, Garland Publishing, 1984, tome II, p. 128.
- 97 ムーリスは、1885年にユゴーが亡くなった後、遺言執行人となり、1902年にヴィクトール・ユゴー記念館を設立した。ポール・ムーリスについては、以下を参照。Gustave Simon, « Paul Meurice. Souvenirs intimes », *La Revue de Paris*, mai-juin 1906, p. 61-96.
- 98 *Album Baudelaire*, *op.cit.*, p. 239.
- 99 Lettre de Mme Paul Meurice à Baudelaire, [Paris, environ 5 janvier 1865], in *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, Neuchâtel, A la Baconnière, 1973, p. 263.
- 100 *Ibid.*
- 101 シャンフルーリは、ドソワ夫人が「ラ・ジャポネーズ」と呼ばれていたと書いている。Champfleury, *op.cit.*, p. 143.
- 102 ルジョーヌ少佐夫人のファースト・ネームは、ヴァランティーンなので、このテレーズが彼女のことを指しているのかどうかはわからない。
- 103 Lettre de Mme Paul Meurice à Baudelaire, [Paris, environ 15 février 1865], in *Lettres à Baudelaire*, *op.cit.*, p. 266.
- 104 Antonin Proust, *op.cit.*, p. 9.
- 105 Lettre de Manet à Baudelaire, Paris [Début mai 1865], in *Lettres à Baudelaire*, *op.cit.*, p. 233.
- 106 Lettre de Baudelaire à Manet, [Bruxelles], 11 mai 1865, *CPL* II, pp. 496-497.
- 107 Lettre de Mme Paul Meurice à Baudelaire, [Paris, mi-juin 1865], in *Lettres à Baudelaire*, *op.cit.*, p. 270.
- 108 Lettre de Baudelaire à Mme Paul Meurice, [Bruxelles], 24 mai 1865, *CPL* II, pp. 500-501.
- 109 Darragon 1991, *op.cit.*, p. 90.
- 110 『マネとモダン・パリ』展カタログ、三菱一号館美術館、2010年、図I-25、作品解説参照(76-77頁)。
- 111 マネとブラックモンについては、次の論文を参照。Jean-Paul Bouillon, « Manet vu par Bracquemond », *Revue de l'Art*, no 27, 1975, pp. 37-45; id., « Les lettres de Manet à Bracquemond », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1983, pp. 145-158.
- 112 三浦篤 『近代芸術家の表象——マネ、ファンタン＝ラトゥールと一八六〇年代のフランス絵画』 東京大学出版会、2006年。特に第1章「ファンタン＝ラトゥールの《ドラクロワへのオマージュ》(1864年)」、31-84頁。
- 113 Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996.
- 114 Henri Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles : Du réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1927.
- 115 同上、63-71頁。
- 116 Charles Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862, *Pl.* II, p. 738.
- 117 阿部良雄 『群衆の中の芸術家』、前掲書、153頁。
- 118 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *Pl.* II, pp. 619-628.

- 119 Jean-Paul Bouillon, « “A gauche” : Note sur la société du Jing-Lar et sa signification », *Gazette des beaux-arts*, mars 1978, pp. 107-118.

■執筆者について

吉田典子(よしだ・のりこ)

神戸大学国際文化科学研究科教授。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.