



マネ《テュイルリーの音楽会》再検討（2）：中心部分の謎

吉田，典子

(Citation)

表現文化研究, 10(1):67-93

(Issue Date)

2010-11-15

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002912>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002912>



マネ 《テュイルリーの音楽会》再検討 (2) — 中心部分の謎

Reconsidering Manet's *La Musique aux Tuileries* (2) : The Mystery of the Central Part

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

《テュイルリーの音楽会》(1862年)の中心部分は、粗いスケッチの状態に留まっており、一見何が書いてあるのかわからないほど、未完成で焦点の合わないままになっている。本論においてわれわれは、この謎について、形式主義的観点と社会史的観点からの分析を試みた。

形式主義的観点から見れば、中心部の非焦点性とスケッチ性は、西洋絵画の伝統的価値観の転覆である。マネは、ルネッサンス以来の伝統絵画において、神や神格化された人物の場所であったタブローの中心を不可解で曖昧なものとし、そこから意味のあるものを極力排除しようとしているように見える。また、もっとも「仕上げ」られていなければならない場所に、もっとも「仕上げ」から遠いスケッチを置くことで、アカデミズムの規範を覆し、絵画の仕上げよりも生成過程を重視する新たな価値を提示しようとしたと考えられる。

一方、社会史的観点から見れば、中心部の空虚さは、ナポレオン3世の政体自体の空虚さを表すと解釈できる。「帝国の祝祭」を伴奏した音楽家はオッフエンバックだが、その『地獄のオルフェ』(1858年)は神話をパロディ化し、社会全体を笑いと快楽の渦に巻き込む音楽であった。中央左のグロテスクな笑いを浮かべた女性は、オッフエンバックの「笑い」の戯画ではないか？ また、同じく中央右の子供を連れた喪服の女性は、ボードレールの「寡婦」のモチーフの投影ではないか？ 本論では、これら2つの女性形象の意味を考察し、ボードレール(ワーグナーの崇拝者でもある)とオッフエンバックを2つの核として組み立てられたこのタブローにおいて、マネがナポレオン3世への批判を巧妙に隠しつつ、同時代の社会を表象していることを明らかにする。

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、ジャック・オッフエンバック、リヒャルト・ワーグナー、第2帝政

Abstract

In the center of *La Musique aux Tuileries* (1862), an unfinished and unfocused sketch remains. This paper will attempt to analyze this mystery through the perspectives of formalism and social history.

From the formalistic perspective, the unfocused sketch in central part is a subversion of the traditional values of Western painting. In terms of traditional paintings, the center of a tableau is considered a place for the gods and deified, and Manet appears to have aimed to avoid giving meaning to this ambiguous area. Furthermore, placing a sketch that is the utmost opposite of completeness in an area that originally requires completion may be considered a reversing of Academism norms, and presenting the new value of focusing on the process rather than the finishing of paintings.

Secondly, from the viewpoint of social history, the emptiness in the center may be interpreted as a representation of the emptiness of Napoleon III's regime. The musician who accompanied *la fête impériale* was Offenbach. His *Orphée aux Enfers* (1858) parodies myth, and engulfs the entire society in pleasure and laughter. The lady at the left-of-center exhibiting a grotesque smile may be a caricature of Offenbach's "Laugh." Similarly, the lady with a child on the right may be a projection of Baudelaire's "Widow." This paper examines the meanings of these two female images, and clarifies that in this tableau assembled around Baudelaire (an admirer of Wagner) and Offenbach as core components, Manet was cleverly hiding his criticism toward Napoleon III while representing the contemporary society.

Keywords: Text Culture, Visual Culture, Edouard Manet, Charles Baudelaire, Jacques Offenbach, Richard Wagner, Second Empire

1. はじめに——先行研究と問題の所在

マネの《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・ギャラリー蔵)【図1】(以下、特別な場合を除き、《テュイルリー》と略記する)には、奇妙な部分がある。つまり、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、一見何が描いてあるのかかわからないほど曖昧なままに残されているのである【図2】。

この作品に関する浩瀚で説得的な研究をおこなったサンドブラッド¹も、この中央の部分については一切触れていない。他の研究書においても、この箇所を問題にしているものはほとんどない。しかし、1990年、《テュイルリー》を所蔵し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」展のカタログは、この作品に対するX線調査と顔料等の詳しい調査をおこなったものであるが、この中央部分に関しては、マネの「仕上げ」finish の概念についての相矛盾するような態度が認められると指摘している。すなわち、中央で左を向き、やや腰をかがめるように立っている男性——モデルは画家の弟のウージェーヌ・マネ——の姿は、絵の中の他のどの人物よりも「仕上げ」られているのに対し、その左に座っている婦人の方は、準備的な下描きの域を出ず、スケッチのような描線と白い下地が透けて見えている。その婦人の後ろにいる何人かの女性の頭部も、やはり「仕上げ」られていない【図3】。この中央部分は、おそらく最初に塗られるべき場所のひとつであるにもかかわらず、またマネは他の人物たちをすべて、ある程度の完成度まで描き上げているのに対し、まさにこの中心の部分を「未完成で、焦点を合わせられない」unfinished and unfocused まま、残している。同カタログの著者は次のように書いている。「《テュイルリー》のような注意深く考えられた作品において、これは意識的な決定に違いない。それは、既成の慣習に対する計算された転覆もしくはその拒絶であり、この構図には中心の焦点がないことを強調しているのである²。」

マネがこのことに意識的でなかったはずはないだろう。この作品のとりわけ左側部分にマネは、自分自身をはじめとして、友人や知人の芸術家や文化人の姿を描き入れている。この左側部分の集団肖像画としての意味についてわれわれは前稿³で分析したが、そこにはこの絵の制作された1862年当時のマネの芸術的関心が

かなり明確に描き込まれていることがわかった。したがって、上記のカタログ著者が言うように、この中央部分の処理は、マネの「意識的決定」に違いない。この絵の準備のために両開きのスケッチブックに描いた下絵【図4】を見ると、ウージェーヌ・マネとその向かいに座る婦人は、ほぼ同程度の仕上げ具合であるのに対し、完成作は明らかに両者に差異がある。また完成作では、座っている婦人の後ろに、下絵には見られない3～4人の女性の頭部があり、特に左端の女性は大きな口が特徴的で、笑っているような不気味な顔をしている。さらに、ウージェーヌ・マネのすぐ左で、灰色の染みのように見えるのはおそらく、子供を抱いて立っている喪服の女性であろう。この女性の姿は、スケッチブックの下絵にもかろうじて認められるようである。

これらの不可解とも言える形象は、いったいどのような意味を持ちうるのだろうか。この問題について、精神分析的な解釈を提示したのは、『マネとファミリー・ロマンス』の著者、ナンシー・ロックである⁴。ロックは、とりわけマネが家族をモデルにしている作品について、主に父親とのエディプス関係に基づく読解を行っているが、彼女によれば、この中央の曖昧にぼかされた部分には、マネの家族の秘密が隠されているという。中央の右に立っている男性が、マネのすぐ下の弟、ウージェーヌ・マネであるのは確かである⁵。そして、ウージェーヌ・マネのすぐ左後ろにいる喪服の女性は、マネの母親であるという⁶。実際、マネの父親のオーギュスト・マネは、マネがこの絵を制作していたと思われる1862年9月に死去している。そして彼女に寄りかかっている白い襟のついた黒い服を着た金髪の少年は、エドゥアール・マネが1863年に結婚するシュザンヌ・レーンホフが1852年に生んだ子どもで、戸籍上は終生シュザンヌの弟となっているレオン・コエラ・レーンホフであるとする。そして、ウージェーヌの前に座って、水色の服を着て黒いマントを羽織った女性は、シュザンヌ・レーンホフであるという。彼女は手に持った傘の先をウージェーヌの方に向けている。一般には、レオンはエドゥアール・マネとシュザンヌの実子と推定されているが、1863年に2人が正式に結婚した後も、マネはレオンを認知していない。こうしたことから、ナンシー・ロックは、その著書において、レオンはマネの父親のオーギュスト・マネと、1849年頃からマネ家にピアノを教えに来ていたシュザンヌとの間に来た子どもではないか、という説を提示しているのである。これがロックによるところのマネ家の秘密である。マネ夫人とレオンと推定される人物の横を通り過ぎて

若い娘たちは、彼らに笑いかけ挨拶しているように見えるが、子供はそこから逃れるようにしている。ナンシー・ロックはこの点について、彼女たちがレオンの名前を呼んだ可能性を指摘している。レオンは戸籍上シュザンヌの弟であったので、姓はレーンホフであり、それはこの子どもが私生児であることを明らかにする。レオンはそうした嘲弄から逃れるように、マネ夫人の方に寄りかかっているというのである。

以上の解釈は、一定の興味は認められるものの、ナンシー・ロック自身も書いているように、いかなる確証も持ち得ないものである。ウージェーヌ・マネ以外、人物の同定にさほど根拠はないし、レオンはこの絵が描かれた当時10歳の少年であるが、画中の子供はもっと年齢が低いように思える。

マネはこのタブローの中央部分に、いったい何を描こうとしたのだろうか。また、その部分を曖昧で、下描きのような状態のままに残したのはなぜだろうか。本稿においてわれわれは、この中央部分の形象についての新たな解釈を提示したいと考えるが、まずはその構図について、サンドブラッドの研究を踏まえつつ、マネが参照したと思われるさまざまな群像表現を検討し、マネの独自性とその革新性を確認することから始めたい。続いて、《テュイルリー》の左側部分にマネが描きこんだ集団に関するわれわれの分析を踏まえた上で、その左側集団と中央部分の形象についての、社会史的な観点に基づく考察をおこなっていききたい。そして、この中央部分に認められる喪服の女性の形象について、ボードレールの散文詩との関わりを指摘し、マネがこの作品に込めた意図について検討していく。

2. 構図の問題と中心の喪失

サンドブラッドは、この絵のもっとも伝統的な要素は、その構造的な枠組みであると述べている。実際、カンヴァスの表面に平行して、左右の均衡を取り、背景を透かして多数の人物を配置する構図は、サンドブラッドが指摘するように、「レオナルドやラファエッロにさかのぼり、バロックとロココの時代を経て、新古典主義とダヴィッドにいたる」伝統的な図式であろう⁷。マネがこのような多数の人物を描く群像表現に取り組むのは初めてのことであり、彼がルネッサンス時代から近くはクールベの先例にいたるまで、数多くの図像を研究したであろうことは想像に難くない。

レオナルドの群像表現としては、もちろん《最後の晩餐》(1495-97年、ミラノ、サンタ・マリア・デッレ・グラツィ

エ聖堂)【図5】と、下図の段階に留まっている《東方三博士の礼拝》(1481-82年、ウフィツィ美術館)【図6】が挙げられる。前者はキリストの頭部を中心に使徒たちが左右均衡に配置されている。後者はかなり混乱した群像を描いているものの、やはり幼子を抱いた聖母マリアの頭部が、画面の中心にしっかりと据えられている。ラファエッロの《アテネの学堂》(1509-1510年、ヴァチカン宮殿)【図7】では、画面の中心にプラトンとアリストテレスが立ち、左右には古代ギリシアの著名な哲学者や科学者たちが配置されている。ここでラファエッロは、前列の右から2人目に、古代の有名な画家アペレスに託して自身の自画像を描き入れていることを付言しておこう。

新古典主義の画家ダヴィッドによる代表的な作例はもちろん《ナポレオンの戴冠式》(1805-7年、ルーヴル美術館)【図8】である。かなり横長の大作であるが、ナポレオンが皇后ジョゼフィーヌに冠を授ける場面が中央のやや下に配置されており、画面の中心軸は、ナポレオンとジョゼフィーヌの間でパリ司教が捧げ持つ、長い錫杖によって明確に規定されている。画面の中心点はこの錫杖の先端部につけられたキリストの磔刑像である。一方、ラファエッロと同様、著名な文学者や芸術家を一堂に集めたのは、《アテネの学堂》に強い影響を受けたといわれるアングルの《ホメロスの神格化(ホメロス礼賛)》(1827年、ルーヴル美術館)【図9】である。ここでは、画面の中央に神のごとく座したホメロスに、勝利の天使が月桂樹の冠を授けており、左右には、古代の偉人たちに加えて、画面の下部にラシーヌ、ボワロー、モリエール、コルネイユ、ラ・フォンテーヌといった作家や、画家ニコラ・プッサンなど、とりわけルイ14世時代の古典主義芸術家たちが並べられている。

マネの師であったトマ・クチュールの《退廃期のローマ人たち》(1847年、オルセー美術館)【図10】についてはどうだろうか。この絵は、1847年のサロンで大成功を収め、テオフィル・ゴーチエの絶賛を受けた作品である。その後は当時の現代美術を展示していたリュクサンブール美術館に収められていた。マネが6年間そのアトリエに所属していた師の代表作を知らないわけがない。ここでは画面中央のやや下に、男女のカップルが2組描かれており、白い服を着た女性がぐったりと横たわっている。そして彼女を抱きかかえるようにしている男性は、左手で盃状の器を差し出し、そこから右のカップルの女性が指先で何かを摘み取っている。ここに示唆されているのは4人の男女の不道德な関係であろう。周囲には放蕩三昧の男女の姿が繰り広げられている。そ

して、彼らの姿を見下ろしているのが、列柱の間に立っている古代ローマの皇帝たちの立像であり、とりわけ中央に立つ、灰色の大理石でできた1人の皇帝の全身像である。ゴーチエは大理石の皇帝たちの像について、「彼らの白い目の中には憤怒の稲妻が光り、冷酷な皮肉が、彫られた唇を痙攣させている⁸⁾」と書いている。2月革命の前年のサロンに展示されたこのクチュールの作品は、7月王制下のフランス社会の退廃ぶりを暗に批判したものと言われるが、中央の4人の男女とそれを見下ろす皇帝の彫像が、この絵の道徳的意図を集約していることは確かであろう。ここではまた、画面の左端に1人の青年が、乱痴気騒ぎからは離れて、メランコリックな様子で台座に座っており、また画面の右端では外来者と思われる2人の男性が、やはり厳しい眼差しでこの情景を見ていることも付け加えておこう。

年代的に見てマネの作品にもっとも近接した群像表現の大作は、クールベの《画家のアトリエ(私のアトリエの内部、私の芸術的人生の7年間を要約する現実的寓意)》(1855年、オルセー美術館)【図11】である。ここでは画面中央に描かれるのは、カンヴァスを前に絵筆を手に行っているクールベ自身であり、その両側には裸体の女性モデルと画家を見上げる農民風の少年がいる。画面の中心線は、クールベが描いている風景画の中の高い1本の木である。そして画面の右側には、クールベの言によれば、「株主たち、つまり友人、仲間の労働者、芸術界の愛好家たち」が描かれ、左側には、「卑俗な生活を送る別世界、民衆、不幸、貧困、富、搾取された者、搾取する者、死によって生きる人々」が配置されている。さまざまな解釈を呼んでいる作品ではあるが、ここでクールベは、左手の、混沌とした卑俗な現実社会に横たわる諸問題を見据え、右手にいる友人や協力者を後ろ盾にした自身の芸術家としての活動に、何らかの理想的意義を見いだそうとしていることは確かだろう。

クールベが画面の中心に堂々と自身の姿を描いたのに対し、マネは画面の左端に慎ましく自らを描いた。確かに、阿部良雄が書いているように、「マネはクールベではないから、自分の絵に《現実的アレゴリー》などという副題をつけることは考え得べくもない」のかもしれない⁹⁾。しかし、両作品には、画家自身に加え、ボードレーとシャンフルーリという共通する人物も描かれているのであって、パリの社交生活の現実的なひとこまを、楽しげに描き出したかに見える作品の中に、マネもまた、自らの芸術的信条を表した可能性は大きい。もちろんマネは、クールベのようなあからさまなやり方ではなく、

マネ独特の表現方法を用いているはずである。

以上に見てきた代表的な群像表現は、いずれも画面の中心に、神や神格化された人物、礼拝の対象、権力者などを据え(クールベの場合は、逆説的にその自意識の強さが窺える)、中心となる主題を明確に描き出している。それに対して、マネの《テュイルリー》はすでに述べたように中心が曖昧にされているのである。確かに、画面上部の中央には木立の中にわずかに三角形の空が描かれ、また空間はそれほど奥行き感覚はないものの、中央のやや上部に位置する消失点にむかって、遠近法的に構築されている。したがって、画面の中心の軸は明らかに存在するのである¹⁰⁾が、その中央には数人の女性たちの顔と1人の幼児のきわめて粗っぽいスケッチしか見いだせないのである。また下の方に目をやっても、白いドレスを着て鮮やかなサッシュ・ベルトを結んだ2人の少女が砂遊びをしているだけである。これまでの先例と比べてみれば、マネが中心から意味のあるものを極力排除しようとしていることは明らかである。

マネの構図に明らかに影響を与えているのは、サンドブラッドが指摘しているように、ルーヴル美術館所蔵のベラスケス派《小さな騎士たち(13人の人物の集い)》である。1851年にルーヴルが購入したこの作品は、当時ベラスケス自身の作と見なされていた。マネはこの絵を模写し、またそれに基づいて自由な翻案の油彩を2点制作しただけでなく、1861年から62年にかけて自作の模写に基づく数枚のエッチング【図12】を制作した。そのエッチングは、1862年にカダールの店から予告された《マネによる8つの版画とエッチング集》(翌年に14点に増えて出版)の中にも入っている。マネがこの作品をいかに重要視していたかは、それが機会のあるたびに展示され、また何度も刷りを重ねていることから明らかである。

この作品では、13人の騎士たちが2～3人のグループを作りながら、ほぼ水平に並んでおり、中心は特に強調されていない。重要なことは、当時彼らが「ベラスケスの時代の有名な芸術家たち」だと見なされていたことであり、黒い服を着た左端の人物がベラスケス自身、その隣にいるのがムリョだと考えられていたことである¹¹⁾。マネは、ベラスケスの場所に自分の姿を置き、ムリョの場所に友人の画家バルロワを置いたと言われる。たしかに、マネの顔と身体の向きは、ベラスケスとされる人物とほぼ同じであるが、バルロワの位置にいる人物は、元の絵では後ろ向きになっている。ムリョとされるのは、

マネとバルロワの間にいる人物である。これは従来ジャンフルーリと考えられているが、われわれが前稿で指摘したように、アルフォンス・ルグロである可能性も高くなってくる。また《小さな騎士たち》の中央には3人の男性のグループが描かれているが、やはりサンドブラッドが指摘しているように、マネの絵では、その形はボードレー、ゴーチエ、テロール男爵のグループに移し替えられている。さらに、《小さな騎士たち》の右の方では、帽子を高くかかげて挨拶をしている人物がいるが、マネの絵でもやはり画面右手に、同様の動きが置かれている。このように、《小さな騎士たち》が《テュイルリー》に与えた影響は明らかであると言えるだろう。

《小さな騎士たち》と同様、特に中心を定めることなく、人物を水平に配置する構図は、18世紀のル・ナン兄弟の作品【図13】やクールベの《オルナンの埋葬》(1849-50年、オルセー美術館)【図14】にも見られる。それは、人物を民衆版画のように横に並べることで、平準性・水平性を示そうとする方法であり、マネも《テュイルリー》の少し前に描いたと思われる《老音楽師》(1862年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー)【図15】において、そのような手法を使っている。しかし《テュイルリー》の構図は、それらとも異なる。

マネの絵が描いているのはもっと多くの群衆である。この点に関して、より直接的な源泉は、やはりサンドブラッドが指摘しているように、18世紀のドゥビュクールやサン＝トーマンの版画であり、なかでも公園の木々の下をエレガントな人々が散歩をしている情景であろう。ミシェル・フロリゾヌがその名前を挙げているドゥビュクールの彩色石版画《公園のプロムナード》(1792年)【図16】は、公園の木々の下に、着飾った人々が集って、見せ物や遊びに興じている情景を描いている¹²。サンドブラッドが挙げている木版画《テュイルリー公園の軍楽隊コンサート》(『イリュストラシオン』1858年7月17日)【図17】は、マネの作品とほぼ同時代で、同一の主題を描いている点が興味深い。一方、アンヌ・コフィン・ハンソンは、『彼ら自身によって描かれたフランス人たち』(1842)から、テュイルリー公園の情景を描いた図版を1枚挙げているが、それは彼女自身が書いているように、「このような描写的風景画が大量に存在していたことを証明するのに役立つ」だけであるかもしれない¹³。これらの大衆的なイメージは、特に中心を定めることなく、流行の服装をした同時代人たちが大勢集まっている情景を描いている。

これらの無数の風俗画のなかで、マネの源泉であり

得たかもしれないのは、コンスタンタン・ギースの《ジャンゼリゼにて》(1855年頃、プティ・パレ美術館)【図18】である¹⁴。この絵には、ジャンゼリゼ大通りを馬車に乗ってボワ(ブローニュの森)へと向かう、あるいはそこから戻ってくる人々の群れを描いているが、画面手前の中央に、立っている男性と椅子に座っている女性の姿を大きく描いている。この男女の組み合わせは、マネがやはり画面中央で、ウージェーヌ・マネと椅子に座った婦人を配置するヒントになったのではないと思われる。

以上のように見てくると、マネは《テュイルリー》において、ルネサンス以来の伝統絵画の構図を踏まえつつ、明らかに18世紀から19世紀にかけての風俗版画の影響を受けていることがわかるが、いずれにも完全に与してはいない。これらの先例と比べてわかることは、《テュイルリー》はただ単に中心を持っていないだけではないということである。それは、「芸術のメイキング、印象派」展の著者も言っているように、中心を持っていないことをわざと強調しているのであり、また中心がぼやけており曖昧であること、「仕上げ」られていないことを明示しているのである。

ここから、とりあえず2つの結論が導き出せる。ひとつは、ルネサンス以来の西洋伝統絵画において、絵画の中心に位置づけられていたのは、主として神や神格化された人物であったが、マネの絵はそうした西洋の伝統的な世界観を転覆させている。《テュイルリー》の中心部分に描かれているのは、神であるどころか、女性たちと子供(前景の2人の女の子も含めれば子供たち)のあいまいな形象であり、一見したところほとんど何の意味も持たない。しかもその左端の女性の戯画的に描かれた顔は、大きな口をして不気味な笑い顔を見せており、あたかも権威を嘲笑しているようにも見える。神を中心とした伝統的な世界観の転覆は、西洋の近代絵画一般の特徴でもあるわけだが、マネの《テュイルリー》は、そのことをわざと強調して見せているのである。

3. スケッチの美学

もうひとつは、上記とも関連するが、絵画の「仕上げ」に関する問題である。伝統的なアカデミズム絵画が「仕上げ」を重視したことは衆知の事実である。それに対して、ボードレーが美術批評家としてのデビュー作である『1845年のサロン』の中で、風景画家コロアの美点をなすものは、その「素朴さと独創性」 la naïveté et l'originalité であるとして、「仕上がった」 fini 作品と「出来た」 fait 作品との間に区別を打ち立てていること

もよく知られている。ボードレールによれば、人々はコロの「不器用さ」 *gaucherie* を問題にし、「制作に難がある」として、「コロ氏は絵を描くすべを知らない」と批判するが、それは間違いである。

彼らが知らないのは、[……]出来た作品と仕上がった作品のあいだには大きな違いがあり、一般に出来たものは仕上がったものではなく、またひじょうによく仕上がった作品がちっとも出来ていないこともあり得ること、——才気に溢れ、重みを持ち、良い場所に置かれたひとつの筆触 *une touche* の価値は、ひじょうに大きいこと、等々[……]である¹⁵。(強調ボードレール)

「筆触」の重要性と並んで、アカデミックな技法で丹念に「仕上げ」られた絵が、必ずしも「出来て」はいない、というこの主張は、ボードレールの美学の根幹をなすもののひとつであり¹⁶、『現代生活の画家』(1863年;執筆は1859-60年頃)の第5章「記憶の芸術」において、「野蛮さ」 *barbarie* の美学としてさらに詳しく展開される。

私の意味するところは、不可避の、総合的で、幼兒的な野蛮さ、しばしば完全な芸術の中に目に見えるかたちで残っているもの(メキシコ、エジプト、あるいはニネヴェの野蛮さ)、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である。多くの人々が、総合的で省略的な視線をもつあらゆる画家を、野蛮さのかどで非難してきたことを、ここで指摘しておかねばならない。たとえば、まず風景の主要な線を引き、その骨格と相貌をとらえることに専心するコロ氏の場合がそうである。同じようにG氏も、自らの印象を忠実に翻訳しながら、対象物の際だった点や輝かしい点(劇的な観点から見て、際だっていたり輝かしかったりする場合もある)や、その主要な特徴を、ときには人間の記憶にとって有用な誇張をすら加えて、本能的な力強さで強調するのである¹⁷。

ここでボードレールは、「不可避の、総合的で、幼兒的な野蛮さ」 *une barbarie inévitable, synthétique, enfantine* について語り、「総合的で省略的な *synthétique et abrégée* 視線をもつ画家」を擁護する。彼は、印象を総合的に捉えるために「誇張」をも厭わない。

このような芸術家は、モデルに基づいて制作するのではなく、「記憶」に基づいて制作する。なぜなら実物を前にすると、あらゆる「細部」が襲いかかってくるからだ。そして、この「記憶の芸術」は、何よりも迅速さを必要とする。

このようにして、G氏の制作には二つの事項が現れる。一方は、甦らせ、喚び出そうとする記憶の緊張[……]だ。もう一つは、鉛筆や絵筆の火であり、陶醉であり、ほとんど狂騒にも似たものだ。それは、十分に速く進んでいないのではないかという怖れ、幻影を取り逃がしてしまって、そこから綜合が抽出され把握されることなしに終わるのではないかという怖れだ¹⁸。

こうした「迅速さ」は、とりわけ現在の美、「一時的で、うつろい易く、かくも頻繁に変化する要素」を捉えるのに必要であることは、すでにエッチングの利点に関して確認したことでもある。ボードレールはさらに、ギースの制作方法について、次のように書いている。

G氏は手始めにまず鉛筆で軽いしるしをいくつかつけるが、これはほぼ、物が空間の中に占めるべき位置を示すだけのものである。それから主要な諸景が淡彩で塗られる——初めはぼんやりと軽く色をつけた量塊だが、やがて加筆されて、順次により強度な色を付けられていく。最後に、物の輪郭がインクで決定的に縁取られる。自分の目で見たのでなければ、彼がこれほど単純で初歩的といつてもいいくらいなこの方法によって獲得するおどろくべき効果というものは、思いもよらないだろう。この方法には比類のない長所があって、それは、進行のどの過程でデッサンをとりあげても、十分仕上がっているように見えるということだ¹⁹。

ギースはアカデミックな教育を受けた画家ではないが、19世紀の前衛画家の特徴でもある「スケッチの美学」が、実はアカデミックな教育の中から生まれたことを明らかにしたのは、アルバート・ボイムの研究²⁰である。ボイムによれば、アカデミー教育においてスケッチはその自発性と率直さゆえにつねに賞賛されてきたが、それは偉大な絵画へと仕上げられる前段階であると考えられていた。つまり、アカデミズムにおいては生成段階と仕上げ段階という2つの段階が明確に区別されてい

たのだが、フランスの19世紀に生じたのは、この過程における力点の移動であり、仕上げよりも生成段階の方が重視されるようになったことである。クチュールのアトリエに6年間在籍したマネは、これら2つの段階を十分に意識していたはずである。ボイムによれば、19世紀のアカデミックな教育現場においては、模写をする際に、手本に忠実な模写をするだけでなく、より自由なスケッチ風の模写をすることもおこなわれるようになった。その方が、手本となる巨匠の意図に入り込み、その創造行為に迫ることができると考えられたのである。「仕上げられた模写」と「生成的な模写」という2種類の模写は、やはり仕上げとスケッチの2つの段階に対応しており、模写の場合には、オリジナルの制作とは逆の操作、すなわち仕上げから生成段階に遡ることがおこなわれたのである。実際、マネは1854年頃にドラクロワの《ダンテの小舟》の模写をしたとき、これら2種類の模写をおこなったのだった²¹。

マネの制作した油彩を見ていると、とりわけサロンに応募された作品がそうであるように、かなり「仕上げ」られたタブローと、そうではなく、自由で大胆な筆触を残したタブローとがあることに気づく。三浦篤は「エドゥアール・マネと〈タブロー〉の脱構築——《オペラ座の仮面舞踏会》²²」において、大胆な筆触を持つ東京のブリヂストン美術館所蔵の《オペラ座の仮面舞踏会》(1873-74年)【図19】は、一般に知られているワシントン・ナショナル・ギャラリー所蔵の同名作品(1874年のサロンに落選)【図20】のエスキスと見なされているが、そうではなくて、独立した意図を持った作品であることを示した。ブリヂストン美術館のものは、「力強く置かれた太い筆触」で、「時に奇妙さや奇怪さに近づくデフォルマション」を許し、「ところどころに未完成の、ほとんど塗り残された部分」があって、「全体は、むしろ絵画芸術のパロディとも言える絵画的物質」で構成されている。一方、ワシントンのものは、各人物が比較的丁寧に描かれているが、リンダ・ノックリンが適切に分析したように²³、画面の端でモチーフが切断されているのが見られる。三浦は、マネが伝統的な絵画を〈脱構築〉するのに、これら二つの方法、——すなわち切断の技法と大胆な筆触の技法——を用いていることを指摘した。

《テュイルリー》の場合はどうか。このタブローでは、2つの技法が両方とも見られる。切断に関しては、左端のマネ自身の姿がそうであるし、筆触に関しては、何人かの人物のように、かなり「仕上げ」られている部分と、粗いスケッチのように筆の跡が大きく残されている

ところとが混在している。中心部は後者の最たるものだが、他にも、ヴェールを被ったルジョーヌ少佐夫人の右後ろの部分や、前景右手の椅子が並んでいる後ろあたり、あるいは右端の中景から後景の部分などかなり粗い筆遣いである。また、人物の顔の仕上げ具合も千差万別である。《テュイルリー》の特徴は、こうした技法の混在であると言えるが、そのことが、タブロー全体に一種の動きやリズムを与えており、群衆の揺らめき、ざわめいているさまを表現していることは確かである。マネはこのタブロー全体において、あたかも実験場であるかのように、「スケッチ」から「仕上げ」にいたるさまざまなレベルを試しているかのような印象すら受ける。

しかしながら全体としてみれば、やはり特徴的なのは、中心部のスケッチ性である。マネは中心部にもっとも「仕上げ」から遠いスケッチを置くことによって、西洋の伝統的なアカデミズムの美学を転覆させているだけでなく、それに代わる新しい美学として、粗描、塗り残し、未完成といったものの価値を提示しようとしていると思われる。

4. ナポレオン3世とオッフェンバック

中心部分の非焦点性、および粗描的な性格についての上記の解釈は、主としてマネの技法に関するものであるが、それだけでは、この中央部分の具体的な形象が何を表しているのかについて説明することはできない。次にわれわれが試みたいのは、このタブロー全体の一種の社会史的な分析である。

われわれはすでに前稿において、この絵の左部分、正確には中央の前景に描かれた2人の少女のうち、左側の赤いサッシュ・ベルトを結んだ少女の肩から、左上にカーブを描いていく木の幹を境にして左側に描かれた人物群を集団肖像画として見たとき、どのようなことが読み取れるかについて検討した²⁴。その結果をまず要約しておこう。

ここに描かれたマネの友人や知人たちは、前景に座る2人の婦人(右のヴェールを被っている婦人がルジョーヌ少佐夫人、左がわれわれの推論によれば、おそらくポール・ムーリス夫人)が君臨する社交サロンに集まっていた芸術家や文化人である。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り、そこにはマネの仲間の芸術家たちも集まっていた。この集団の隠れた中心となっているのは、太い木の幹の上に、

帽子を被った横顔を見せているボードレールであると思われる。彼は、マネがテュイルリー公園にスケッチに行くときには「いつも同伴していた」人物であり、マネと^{モデルニテ}きわめて親しく、また、その「現代性」の理論が《テュイルリー》制作に多大な影響を及ぼした詩人・美術批評家である。マネの絵に描かれているのは、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(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。シャンフルーリの代わりにルグロ(1837-1914)、ファンタンの代わりにブラックモン(1833-1914)の可能性もある。彼らは、スペイン趣味、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組織作りを進めようとしていた。それが、マルティネ画廊を基盤に、ゴーチエを会長として1862年に発足した「国民美術協会」、そしてやはり同年に発足した「腐蝕銅版画家協会」であり、いずれも芸術作品の展示・流通・販売を目的としていた組織であることが共通の特色である。

さらに指摘しておく必要があるのは、彼らは、多かれ少なかれ左翼的な思想傾向にあり、ナポレオン3世の体制に反対する共和主義者と見なされ得ることである。ルジョーヌ少佐夫妻のサロンは共和派知識人のサロンとして知られており、ムーリス夫人の夫ポール・ムーリスはユゴー信奉者で、亡命中のユゴーのパリにおける連絡役だった。前稿においてわれわれは、マネがこの集団を画面の左側に位置づけたのは、彼らがまさに「左翼」であるからだと推測した。その考えがわれわれに生まれたのは、1868年から69年にかけて存在したジャポニストの共和派グループ「ジャングラルの会」の標語が、まさに「左に」A Gauche であったという事実からである。そして、若い頃からの確信的な共和主義者であるマネは、自らをこの集団の最左翼に置いたのだと考えられる。

以上が、われわれによる左側集団の理解であるが、こうした政治的な観点から見れば、この絵の中央部分は何を表すだろうか。それは、当時の権力の中心、す

なわち皇帝ナポレオン3世の支配体制そのものであると言えないだろうか。この絵の舞台となっているのは、まさにナポレオン3世の宮廷が置かれていたテュイルリー宮殿の庭園であり、皇帝のお膝元である。しかしマネの絵においてそこは空虚な中心となっている。ここで思い起こす必要があるのは、伝統的な構図において画面の中心を占めていたのは、神や権力者であったことである。特に、マネの師トマ・クチュールの《退廃期のローマ人たち》においては、中央にローマ皇帝の灰色の大理石像が、遊蕩に耽る男女を厳しい目で見下ろしていた。マネがこれらの絵画を踏まえているとすれば、画家はまさにその権力が空虚なものであることを表象していると言えるだろう。そして、そこに何人かの女たちの粗描しかないとすれば、それは「帝国の祝祭」la fête impériale のはかない幻影なのかもしれない。「帝国の祝祭」とは、ナポレオン3世がきらびやかな祝祭を好み、万国博覧会や列国会議をはじめとして、ありとあらゆる機会を見つけては、宮廷で日々、祝賀会や舞踏会が繰り広げられていたことを指す。女性たちは、深いデコルテと大きく広がったクリノリン入りスカートの華麗なモードに身を包み、祝祭に華やかな彩りを添えていた。

ここで考えてみたいのは、マネの絵におけるオッフェンバックの存在である。というのも、ナポレオン3世の「帝国の祝祭」をもっとも盛り上げた音楽家はオッフェンバックに他ならないからである。マネの絵のタイトルは、直訳すれば《テュイルリーの音楽》*La Musique aux Tuileries* であるが、この絵の「音楽」を問題にしている研究者はほとんどいないようである。フランソワーズ・カシャンは、「軍楽隊と思われるオーケストラは、画面には描かれず、画家が観客の位置に置かれているようであり、だれもそれに注意を払っていないように見える²⁵⁾」と書き、エリック・ダラゴンも、「戸外の音楽会は、社交界の気晴らしのように上の空で聞かれているだけであり、[《老音楽師》における]ジプシーのバイオリンのように人の心を動かす力を持っていない²⁶⁾」と書いているだけである。

しかしながら、マネの絵のタイトルの「音楽」が何を意味するのかを考えようとするれば、この画面の唯一の職業音楽家であるオッフェンバックに目を向けざるを得ないだろう。実際、マネが画面の左側に描き込んだ仲間たちの肖像とオッフェンバックの肖像が持っている意味は少し異なるように思える。マネが個人的にオッフェンバックと親しかったという記録はないし、またその顔の描き方も、肖像画というよりも、黒の片眼鏡(モノクル)だ

けが目立つカリカチュアのような描き方である【図21】。また、先ほど、左側集団の隠れた中心はボードレールであると述べたが、境界線となっているカーブした木の幹から右側の空間を見ると、そのほぼ中心に位置しているのは、やはり太い木の幹の上に描かれたオッフェンバックではないだろうか。ボードレールがワーグナーの熱烈な崇拝者であり、前稿でも少し述べたように、左側の集団がワーグナー好きのグループであったことを考えれば、ここにはワーグナー対オッフェンバックという構図も認められるわけだが、1862年当時のオッフェンバックは、パリ社会においてどのような存在であったのだろうか。

ジャック・オッフェンバック(1819-1880)、本名ヤーコブ・レヴィ・エーベルストは、ドイツのケルンに生まれた²⁷。オッフェンバックの名前は、父親のイザーク・エーベルストの生まれ故郷であるオッフェンバッハ＝アム＝マインによる。ユダヤ教会の聖歌隊員で音楽の教師でもあった父親のイザークは、決して裕福な暮らしではなかったが、息子にバイオリンを教え、その希有な音楽的才能を育てた。1833年、父親は息子をパリへ連れて行く決心をする。とりわけチェロを好んだヤーコブは、当時外国人に門戸を開いていなかったコンセルヴァトゥールに例外的に入学を許可されるが、水が合わず1年後にはやめてしまう。15歳のオッフェンバックは、名前をフランス風のジャックに改め、パリで自由を満喫し、オペラ＝コミック座で働きながら、さまざまな音楽に触れて作曲家としての才能を磨いていく。裕福なブルジョワ家庭や上流階級のサロンでもその軽妙な才能がもてはやされるようになり、1844年、彼はスペインの良家の娘エルミニ・ダルカンと結婚し、カトリックに改宗する。1850年から5年間はコメディ＝フランセーズの音楽監督にも就任するが、彼自身の作品を上演してくれる劇場はなかなか見つからなかった。

しかし第2帝政の開始とともに、オッフェンバックの大躍進は始まる。彼はすでに、ジェローム・ボナパルト(大ナポレオンの末の弟)、マティルド皇女(ジェロームの娘)、後に公爵となる皇帝の異母兄弟モルニー伯爵、さらには『フィガロ』紙の初代編集長のヴィルメッサン、大女優のラシエルなどの有力な人々の後ろ盾を得ていた。1853年の『ペピート』(ヴァリエテ座)、1854年の『オヤヤイエ、別名、島の女王』(フォリ＝ヌーヴェル座)の成功の後、1855年のパリ万博を機に、オッフェンバックは自分の劇場を持つことを決心する。彼はシャンゼリゼの現在マリニー劇場のある場所にあった見せ物小屋ラ

カーズを買い取り、ブフ・パリジャン座をオープンする。こけら落としの演目『2人の盲人』(盲人を装った欲深い2人の乞食が主役の滑稽もので、多くの実在の人物を想起させる)が大ヒット。作品の評判はナポレオン3世の耳にも届き、オッフェンバックは皇帝に謁見し、テュイルリー宮殿で御前上演をおこなうにいたる。そして、成金たちをさんざん皮肉ったこの作品は、宮廷でも絶賛されるのである。

オッフェンバックの名を不滅のものにしたのは、1858年の『地獄のオルフェ』(邦題:天国と地獄)である。ギリシア神話のオルフェウスとエウリディケーの物語と、グルックによるそのオペラ(1762年ウィーン、1774年パリ)のパロディであるこの作品では、オリュポスの神々が一堂に会し、舞台上滑稽な悪ふざけを繰り広げるが、フィナーレを飾るのは華々しい「地獄のギャロップ」、すなわちかの有名なフレンチ・カンカンである。当時の劇評家フランシスク・サルセーは、次のように感想を記している。

この狂えるオーケストラが音を出し始めるや、ひとつの社会全体が跳ね起きて、踊りへとなだれ込むように見えないだろうか？ 死人も目覚めるだろう、この音楽ならば……。天国と地獄の神々を揺るがす弦の一撃が始まると、聴衆に頭をなぐられたような衝撃が走り、世紀丸ごと、政府、制度、風俗、法律などが、驚異の万能サラバンドに乗ってぐるぐる回りだすのだった²⁸。

神々の権威を徹底的にこき下ろし、地獄の快楽を歌うこの作品は、1858年10月21日に初演され、翌日の2回目公演以降は連日満員となった。そして、1860年4月27日の晩には、かねてより観劇を待ち望んでいた皇帝ナポレオン3世のために、イタリア座で特別講演が行われた。その功績もあって、1861年、オッフェンバックはフランスへの帰化を許される。その後も『美しきエレヌ』(1864年)、『ラ・ヴィ・パリジエンヌ(パリの生活)』(1866年)、『ジェロルステイン女大公』(1867年)、『ラ・ペリコール』(1868年)と第2帝政期におけるオッフェンバックの快進撃は続いていくが、マネの絵が描かれた1862年において、すでにオッフェンバックはナポレオン3世の大いなる庇護を受けていた。

オッフェンバックの音楽は、しばしば帝政のバックミュージックと称されるが、アラン・ドゥコーは、オッフェンバックの成功がナポレオン3世の戦勝と重なっていたこ

とを指摘している。すでに、1855年のブフ・パリジャン座での『2人の盲人』の大ヒットは、クリミア戦争(1854-56年)の勝利を裏書きしていた。『地獄のオルフェ』の228回目にあたる最後の公演は、59年6月5日に行われたが、その前日、ナポレオン3世はマゼンタでオーストリア軍を打ち破った。同年8月14日、ソルフェリーノの戦いの後イタリアから意気揚々と凱旋した軍隊は、ヴァンドーム広場の記念碑の前を『オルフェ』の音楽に乗って行進したという。「オフエンバックの音楽はナポレオン3世の治世の伴奏にとどまらず、その治世を強調した」と、ドゥコーは書いている²⁹。

マネの《テュイルリー》において、軍楽隊の演奏に乗って流れているのは、やはり『地獄のオルフェ』であるのかもしれない。それは、人々の官能を刺激し、社会全体を笑いと快楽の渦に巻き込む音楽であった。アラン・ドゥコーはまた、オフエンバックの音楽は「退屈」への特効薬であったと指摘している。それは、「政治的な窒息状態のなかで、〈笑い〉によって感性を解放する手段」であった³⁰。ジャン・テュラールの『第2帝政事典』は、オフエンバックを「第2帝政期のパリ社会の笑いの巨匠」と呼び、「彼はその社会に、社会自身を嘲笑させるという力業に成功した」という³¹。また、ダヴィッド・リッサンは『オフエンバック、音楽における笑い』において、「オフエンバックは、音楽と笑いを結びつけるすべての方法を汲み尽くした³²」として、その手法を分析している。マネの《テュイルリー》の問題となっている中央部分の左端で、大きな口をして笑いを浮かべている女性の顔は、このようなオフエンバック的な「笑い」そのものの戯画なのではないだろうか。というのも、すでに述べたように、オフエンバックの顔とこの奇妙な女性の顔は、タブローの他の多くの顔とは異なって、カリカチュアの手法に基づいているように思われるからである。

5. 中心と周縁

5.1. ボードレールの散文詩「寡婦たち」

それでは次に、中心部の形象の中で、ウージェーヌ・マネのすぐ左にいる子供を抱いた喪服の女性について検討していきたい。ナンシー・ロックは、これをマネの母親と考えた。確かに、1862年9月にマネの父親は死去しているわけだが、喪に服した女性が、現実にあるような明るい社交の場に姿を現すのは奇妙である。この女性は、隣のウージェーヌ・マネの明瞭な描き方と比べると、明らかに異なる描き方で、一見したところ灰色の絵の具の広がりには見えないうねり、そして意識の突如たる

この絵の作品解説等でも、ここに「喪服の女性」がいることにはほとんど言及されない。つまりこの女性は、多くの人混みの中に紛れて、ほとんど気づかれないほどであるが、いったんその姿に気づくとはっきりと目に見えてくる、そのようなトロンプ＝ロイユにも似た形象であると言えるだろう。

このマネの絵の喪服の女性とボードレールの作品の関わりにこれまで言及した研究がないのは不思議なくらいである。なぜなら、喪服の女性すなわち「寡婦」は1859-61年頃、つまりマネとボードレールの交友が始まり、深まっていったのと同じ時期において、詩人のきわめて重要なモチーフのひとつを成しているからである。この時期は、ボードレールがさまざまなトラブルを抱えながらも旺盛な執筆活動をおこなった時期であり、美術評論では『1859年のサロン』『現代生活の画家』(1859-60年執筆)、リヒャルト・ワグナー論(1860年)、『人工天国』(1860年)、後に『我が同時代人の数人についての覚書』にまとめられる10人の詩人論(ユゴー論、ゴーチエ論、バンヴィル論などを含む)など、多くの批評を執筆したが、本職ともいべき詩作活動においても、新たな展開の時代を迎えていた。そのことについて簡単な説明を加えておこう。

1857年、『悪の華』(初版)が公序良俗侵害のかどで有罪判決を受け、6篇の削除が命じられた後、ボードレールは削除された詩篇に代わる新しい詩篇を入れて全体を再構成し直す必要を感じていた。1857年後半から58年にかけては、詩作がなかなか進まなかったが、58年末頃からボードレールはふたたび創作意欲を覚えるようになり、1861年2月には、初版の残り95篇に新たに32篇もの詩篇を加えた『悪の華』第2版を出版する。初版との大きな違いは、新たに「パリ情景」Tableaux parisiensの章が設けられ、「白鳥」「7人の老人」「小さな老婆たち」「通りすがりの女に」「パリの夢」など、『現代生活の画家』の「モデルニテ」の理論に対応するような詩作品、すなわち、パリの群衆の中を遊歩する詩人の幻視的なヴィジョンや、変貌する都市の姿が詩人に呼び起こすさまざまな省察を含めた詩篇群が生まれたことである。この時期はまた、1855年頃から取り組み始めていた散文詩が開花していく時期でもあり、1862年には、8月から9月にかけて『プレス』紙における3回の連載で、『小散文詩』の総題の下に、既出も含めて20篇の詩が、アルセーヌ・ウーサーへの献辞とともにまとめて掲載された。「リズムも脚韻も欠きながら音楽的で、魂の叙情的な動きや、夢想の波のよううねり、そして意識の突如たる

身震いにびったりと合う、十分にしなやかで十分にぎくしゃくした詩的散文の奇跡」であるこれらの詩篇は、「大都市を足繁くおとずれること」から生まれたのであった³³。ボードレールがこのウーサーへの献辞を掲載した1862年8月～9月は、まさにマネが《テュイルリー》を制作中であったと思われる時期に重なっている。

韻文詩の「白鳥」や「小さな老婆たち」、そして大都市の雑踏のなかでの、一瞬にして永遠の視線の交錯を描いた「通りすがりの女に」も、寡婦や喪服の女性をモチーフとした重要な作品であるが、マネの絵ともっとも関わりが深いと思われるのは、『幻想派評論』誌1861年11月1日号に、「群衆」「年老いた大道芸人」とともに発表された散文詩「寡婦たち³⁴」《Les Veuves》である。舞台はまさしく「公園」であり、詩の後半部には、その野外演奏会の光景と子供を連れた寡婦の姿が現れる。この散文詩の基調となっているのは「富める人々」と「貧民」、「陽気で屈託のない人々」と「人生の戦いに傷を負った人々」との対比である。冒頭から引用しよう。

ヴォーヴナルグは言っている。公園のなかには、主として、挫かれた野心や、不運な発明家たち、流産した栄光や、傷つけられた心など、そのなかにいまだ雷雨の最後のため息が唸りをあげている、荒れ狂い、閉ざされた魂をもつ人々が、陽気な人々や暇人たちの無遠慮な視線を遠くに避けて、しばしば行き来する小径がある、と。[……]

詩人や哲学者が彼らの貪欲な憶測を差し向けるのは、とりわけこうした場所である。[……]彼らはすべての弱いもの、破産したもの、悲しみにうちひしがれたもの、孤児なるものへと、どうしようもなく引き寄せられるのだ。

経験を積んだ目は、けっして見誤ることはない。これらの硬ばった、あるいは打ち萎れた顔立ちのなかに、これらの落ちくぼんでどんよりした、あるいは戦いの最後の火花に輝く目のなかに、これらの深く刻まれた沢山の皺のなかに、これらの緩慢な、あるいはせかせかした歩きぶりのなかに、欺かれた愛、無視された献身、報いられなかった努力、慎ましく黙々と耐え忍ばれた飢えや寒さの、数限りない伝説をただちに読み取るのだ。

「私」は、ある時、「絶対的な孤独によって独身老人の習慣を強いられた」「この種の悲しみに沈んだ老婦人」のあとを何時間もつけていく。貧相なカフェから公

共の読書室(キャビネ・ド・レクチュール)へ。

ようやく、午後になって、快い秋の空、哀惜の念や思い出が群れをなして降ってくるような空の下で、彼女は公園の片隅に腰を下ろし、軍楽隊がパリの民衆に振る舞う例の演奏会^{コンサート}の一つを、群衆から遠く離れて聴くのだった。

軍楽隊の公共演奏会は老婦人が一日の終わりに自らに与えていた唯一の慰めであったが、そこで「私」はもうひとりの喪服の女性を認める。マネの絵画と直接関わりを持つと思われるのは、以下の部分である。

私はいつも、公共演奏会の囲いの周りにひしめく下層民の群衆 la foule de parias の上に、万人に対する同情のこもったというわけではないにせよ³⁵、少なくとも好奇心にみちた視線を投げずにはいられない。オーケストラは夜を貫いて、祝祭の歌、勝利の歌、あるいは逸楽の歌を投げている。女たちの衣装はきらめきつつ裾を曳く。まなざしは行き交う。暇人たちは、何もせずにいたことに倦んで、のんびりと音楽を賞味する風をよそおいながら、体を軽く揺すっている。ここには、豊かでないもの、幸福でないものは何もない。屈託のなさ、気ままに生きることの快楽を漂わせないもの、呼び覚まさないものは何もない。本当に何もないのだ。ただ、彼方の外囲いの柵に寄りかかって、風のまにまに、音楽の切れ端^{ただ}を無料でとらえながら、内側の光り輝く^{るつぽ}垣塙をながめている、あの貧民の群れの光景を除けば。

貧しい者の眼の底に、富める者の歓楽がそんなふう^{ふう}に反映するのは、いつ見ても興味深いものだ。だが、この日私は、作業着や安物の木綿の服を着たこの民衆 ce peuple のなかに、その高貴さが周囲全体の卑俗さとあざやかな対照をなしている一人の人物を見かけたのだ。

それは背が高く、堂々とした婦人で、その風采全体にそなわる高貴さとは言えば、過去の美しい貴婦人たちの肖像画のコレクションにも、これほどの女性^{ひと}は見えた記憶がないほどだった。誇り高い美德の香がその全身から発散していた。悲しげで痩せたその顔は、身につけている正式な喪の装いと完全に調和していた。彼女もまた、自らそのなかにまじってはいるが気にも留めていない周囲の下層民たち la plebe と同じように、深いまなざしで輝かし

い世界を見つめており、頭を静かに揺すりながら聴き入っていた。

「奇妙な光景だ」と「私」は思う。どうして、このような高貴な女性が「自分の姿がかくも鮮やかな斑点 (tache) のように目立つ」場所に身を置いているのだろうか。その時「私」は、その女性がやはり黒い服を着た子供の手を引いているのに気づく。そして「入場料がどれほどささやかなものであるにしても、それはおそらく、子供に必要な品をひとつ、いや、ちょっとした余分なものの、玩具のひとつでも買ってやるのに十分な額だ」と考えるのである。

そして彼女は、歩いて帰ったことだろう、物思いに耽り、夢見ながらひとり、いつもひとりで。なぜなら子供とは、騒々しく、自分勝手に、優しさも辛抱強さもないのだから。しかも子供は、ただの動物、犬や猫のように、孤独な苦悩の打ち明け相手を務めることもできないのだから。

フラヌール
散歩者の夢想は、このように横滑りしつつ、この詩は終わる。17世紀のモラリスト、ヴォーヴナルグの省察で始まった詩は、このようにいわば「散文詩」な結末へといたるのだが、ここでは高貴な出自と思われる寡婦が、おそらくは経済的に十分とは言えない生活をしていること、絶対的な孤独と苦悩を強いられていることが示唆されている。

マネが、1861年に発表され、1862年8～9月の『プレス』紙連載時にも再録されたこの散文詩を知らないはずがない。ボードレールは公園の場所を特定していないが、公共演奏会の開かれる公園は限られていたであろう。マネが《テュイルリー》に描いたのは、一見して豊かで屈託のない人々の世界である。「女たちの衣装はきらめきつつ裾を曳く。まなざしは行き交う。暇人たちは、何もせずにいたことに倦んで、のんびりと音楽を賞味する風をよそおいながら、体を軽く揺すっている。」実は、散文詩のこの部分とマネの絵画の関連を指摘している研究者はいる³⁶。しかし、ボードレールの散文詩が、その公共演奏会の柵の外側に、音楽を聴こうとして「下層民の群衆」がひしめいている様を描いていること、また富者と貧者の対比を強調していることには言及されていない。しかも、散文詩にもマネの絵画にも共通して、「喪服の女性」のモチーフが使われていることは、これまで指摘されていないと思われる。

ボードレールの寡婦は、周囲の貧民の群れのなかで「ひじょうに鮮やかな斑点」une tache si éclatante のように際だっていたのに対し、マネの絵において喪服の女性は反対に、画面の中心の、豊かで陽気な人々のただなかにいる。その姿は、一見したところそれほど目立つことはないものの、逆の意味で、やはり明白な灰色の斑点を成しているのである。マネはなぜここに喪服の女性を描き入れたのだろうか。

5.2. 《老音楽師》と《気球》

その前に、マネは、こうした野外演奏会の柵の外に目を向けなかったのだろうかという点について考えてみたい。その答えが否であることは、《アプサントを飲む男》(1859年)をはじめとするマネのそれ以前の作品、とりわけ《テュイルリー》の少し前に描かれたと思われる《老音楽師》(1862年)【図15】を見ればわかる。この2作は「音楽」というテーマが共通していることもあり、しばしば対比的に取り上げられる作品である。マネは1860年頃から1872年まで、現在のパリ17区、モンソー公園の北側にあたるギューヨ通り81番地(現在のメデリック通り8番地)にアトリエを構えていた³⁷。このアトリエはパティニョール地区の中でもかなり東の辺鄙な場所にあり、パリの古くからある民衆地区である「小ポーランド地区」la Petite Pologne に近かったが、この一帯は、オスマンのパリ改造工事によって変貌していく界限である。マネが当時住んでいたのは、ボードレールがマネに捧げた散文詩「綱」《La Corde》のなかの表現によれば、「まだ草の生えた広い空き地が建物のあいだを隔てている」「辺鄙な地区」であった。

《老音楽師》の背景となっているのは、おそらくそうしたパリの場末の広い空き地のひとつである。そこには灰色の空の下で、子供を抱いた裸足の少女、ジプシーのような少年が2人、手にバイオリンを持った老音楽師(モデルを務めたのは、マネが小ポーランド地区で見つけてきたジャン・ラグレーヌというジプシーの男と言われる)、「アプサントを飲む男」(1859年のサロンに落選した同名の作品中の人物で、モデルはルーヴル周辺ではよく知られたコラルデという名の屑屋)、そして画面の右端には半ば切断されて、ユダヤ人と思われる老人(モデルは、ゲルーという名の白い髭のユダヤ人とされる)が、横に並んでいる。ここに寄せ集められた人々は、明らかに社会の周縁に置かれた人々、ボードレールの散文詩の表現で言えば、「下層民」もしくは「賤民」(les parias, la plèbe)である。

テュイルリーが地理的にも政治的にもパリの中心であるとすれば、ギユイヨ通りはその周縁である。マネは、上流ブルジョワの子弟であり、社交界のサロンにも出入りしていたが、自身の仕事の拠点を置いていたのは、社会の下層にいる人々、あるいは中心から放逐された人々の多く住む地区であった。マネが《テュイルリー》において、自身の姿を画面の左端に、半ば切断された形で描いたのは、ヴィクトール・ストイキツァが述べているように、「作品の外と中に同時に存在している」ことを示していると言えるだろう³⁸。そうであるとすれば、彼はここに描かれた人々の世界にいと同時に、画面の外にもいる。この自画像の切断は、柵の中の世界に所属しながらも、その最左翼に位置していて、柵の外に群がる「下層民の群れ」の中に身を置こうとするマネの信条を表していると言える。

また、《テュイルリー》の左側集団の、ウージェーヌ・ブリュネ夫妻の間に、赤い丸い帽子を被り、白っぽい灰色の頬髭を生やした男【図22】がいるが、この人物は、《老音楽師》【図15】の右端で切断されたユダヤ人に風体が似ている。《テュイルリー》の左側集団は、ほとんどが身元の特定される人物であるが、この人物についてはこれまで何の指摘もなかった。《老音楽師》の「ユダヤ人」は、柵の外の世界に半ば身を置いているが、マネ自身の場合とは逆に、その「右端」にいて、柵の中に入ることのできるような人物として表されているのではないだろうか。

ストイキツァはまた、画面の左端のマネの姿 figure と呼応して、反対側の右端にはマネの名前 nom すなわち画家の署名が描き込まれており、この表象全体はこれら2つの「マネ」の間に展開されていることを指摘している³⁹。われわれの論旨で言えば、マネはここでも、中心と周縁との境界にいたのである。この右下隅のマネの署名については、「芸術のメイキング、印象派」展のカタログが、興味深い細部を提示してくれている。つまり、《éd. Manet》という署名の上に、子供の玩具と思われる輪回しの輪がかぶさっているのである【図23】。この「ウイットに富んだ両義性⁴⁰」は、署名という、表象された世界の外部にあるものが、表象の内部に入り込んでいることから来ており、ここでもマネはタブローの内と外の両方に所属していると言えるだろう。

さらにわれわれは、もうひとつの示唆的な細部に注目したい。それは、やはり画面の右下隅のこの署名のすぐ上に描かれている子供のボールである。これは、輪回しの輪とともに、何気なく置かれた子供の玩具以上のものには見えない。しかし、これは青白赤の三色

旗の色ではないだろうか。実は、これと同じような3色のボールが、太鼓をたたいて客寄せをする道化師を描いたドーミエの水彩《パレード》【図24】に描かれている。それは、道化師のかたわらのテーブルの上に、手品道具のコップとともに置かれている。ブルース・ロートンは、この青白赤の色彩は、ドーミエの他の水彩にも見いだされる(たとえば同じ太鼓をたたく道化師を描いたもう一枚の水彩参照【図25】)ことを指摘している⁴¹。これは筋金入りの共和主義者であったドーミエの信条表明であろう。ドーミエの有名な《共和国》の女性像の右手には、三色旗がしっかりと握られているのである。自らの署名の上にやはり3色のボールを置いたマネも、子供の玩具にさりげなく隠しつつ、共和主義者としてのひそかな信条表明をおこなっているのではないだろうか。輪回しの輪が、署名の上に、すなわち署名を描き入れた後で描かれているとすれば、同じ子供の遊具であるこの3色のボールもまた、署名の後から、あるいは署名と同時に描かれたのかもしれない。マネはこの時期に、《大道芸人たち》(RW, II, 561)や《熊使い》(RW, II, 562)など、パリの民衆的なアトラクションのスケッチも制作している。ボードレールの散文詩「年老いた大道芸人」《Le Vieux Saltimbanque》は「寡婦たち」と同じ1861年11月1日に発表されているので、この頃、ボードレールとマネ、そしておそらくドーミエの間には、ある共通の関心が存在していたと推測される。また、玩具という点に関しては、すでに引用した散文詩「寡婦たち」の最後に、子供の玩具への言及があるのに加えて、ボードレールには、『玩具のモラル』(1853年)というエッセーや散文詩「貧乏人の玩具」(1862年9月24日『プレス』紙に発表)があり、幼年期と芸術創造の主題を扱っていることを付言しておきたい。

ここで、《テュイルリー》との関連において、マネが同じ1862年に制作した石版画《気球》【図26】について考察してみたい。腐蝕銅版画家協会の版元であるカダールは、1862年の夏頃、もっとも活動的な若い芸術家(ファンタン、リボ、ルグロ、ブラックモン、マネ)の5人に、各3枚の石版を送り、何でも好きな主題で描画するように指示した。全部を綴じて1冊にし、出版しようと考えたのである。しかし出来上がった描画は、その大胆さによって印刷工たちを震え上がらせたようだ。かなり穏健なファンタン＝ラトゥールのデッサンすら、印刷工たちに「こんなものは見たことがない」と言われたということなので、マネの《気球》への反応は推して知るべきである。カダールはほとんどの石版画を印刷はさせたが、出版

することはあきらめた。

マネが選んだ主題は、パリっ子たちが好むスペクタクルのひとつ、気球の打ち上げのおこなわれた祝祭の情景である。それは、ナポレオン3世が「皇帝祭」Fête de l'Empereur と名づけて国民の祝日とした8月15日の聖母被昇天祭の日であり、場所はモロー＝ネラトン以来ずっとテュイルリー公園と思われていたが、当時の新聞雑誌の挿絵版画などの調査により、アンヴァリッドの前の広場であることがわかった⁴²。

ここに集まっているのは、《テュイルリー》よりも、もっと雑多な群衆である。そこには左から、ヴェールを被った婦人、子供を肩に乗せ、もうひとりの手を引いている作業着姿の労働者、小さな犬を連れた山高帽の紳士、憲兵たち、2人の子供に飲み物をやっている水売り、帽子を被っていない2人の民衆階級の女たち、そしてキャスケット帽の男性など、さまざまな身分・階級・職業の人々が集まっている。画面中央にこれから上昇しようとする気球が大きく描かれ、左右にはパントマイムの演じられる檯や先端に賞品をくりつけた宝棒 *mât de Cocagne* が立ち、旗が翻っている。気球飛行の専門家によれば、マネがここに描き出したのは、気球の打ち上げのきわめて正確なイメージであり、画家が実際の現場でスケッチしたことは間違いないということである。マネはこれらの人物を写生し、それを画面上の構成に合わせて配置したと思われる。そして、注目すべきは画面下の中央の、車付きの台に乗った「いざり」の姿である。

このイメージはどのように解釈できるだろうか。先行研究によると、たとえばジョージ・モーナーは、ここにはキリストの磔刑図が重ねられているとする⁴³。つまり、中央の気球の左右に、それぞれ十字架が立っており、その下には人間の悲慘を象徴する「いざり」の乞食がいるという。一方エリック・ダラゴン⁴⁴は、この「いざり」が舞台の「ヒーロー」であり、「多かれ少なかれ祝祭の進行役」であると解釈する。つまり、この男は、彼が普段は見上げている人々が、気球の上昇を見ようとやはり上を見上げるその動きを象徴しており、ここでは一種の一時的な価値の転覆が行われていて、マネは気球を解放する(打ち上げる)と同時に、この男をその足かせから解放しているというのである⁴⁴。

このダラゴンの解釈は、まったく当を得ていない。なぜなら、この「いざり」は周囲の群衆とは完全に切り離されており、しかも上を見上げているどころか、地面に目を落としているからである。むしろモーナーのように、「人間の悲慘」を象徴すると見なすほうが適切であるが、

気球を十字架上のキリスト(＝人類の救世主)と見なすのは困難であろう。ただ、マネが磔刑図の構図だけを借用したということは十分あり得ると思われる。

気球が上昇する力を表しているとすれば、「いざり」の方は地面に押しつぶされ、立ち上がることも出来ない姿である。気球は、科学技術の進化と人類の「進歩」を象徴するものであり、多くの群衆がそれに引きつけられているのに対し、「いざり」はそうした「進歩」から取り残され、のけ者にされた人々を表していると考えるのが自然ではないだろうか。マネは、1878年の《旗で飾られたモニエ通り》においても、祝祭の旗が立ち並ぶ通りで、1人松葉杖をついて歩く片足の男を描いた。この人物は、一般に1870-71年の普仏戦争もしくはパリ・コミュンの老兵であると解釈されている⁴⁵。《気球》に関してわれわれが指摘したいのは、その祝祭の舞台が、まさにアンヴァリッド(廃兵院)(注:フランス語で *invalides* とは、障害者、とりわけ傷痍軍人のことを指す)前の広場であることだ。周知のように、オテル・デ・ザンヴァリッド *l'Hôtel des Invalides* は、1671年にルイ14世が傷病兵を看護する施設として作り、その後ずっと軍病院として使われていたところである。併設された教会の地下墓所には、ナポレオン1世の棺が中央に置かれ、それを囲んでナポレオンの親族やフランスの著名な将軍の墓廟が置かれている。アンヴァリッドは、ナポレオン家の栄光の象徴であるとともに、数々の戦争の犠牲者をも想起させる場所なのである。

《気球》の「いざり」が、そのような戦争の犠牲者である可能性は高い。そして「寡婦」もまた多くの場合、戦争の犠牲者であったことを、われわれは想起する必要があるだろう。

5.3. 体制批判とカモフラージュ

ここで、第2帝政期(1852-1870年)におけるナポレオン3世の対外戦争について、簡単にまとめておきたい⁴⁶。最初のものは、1854-56年のクリミア戦争である。クリミア戦争は、オスマン＝トルコ帝国の弱体化に目をつけたロシアが、パレスチナの正教徒保護を名目にトルコに侵攻を図ったのに対し、イギリスとフランスが宣戦を布告したものである。結果は英仏軍の勝利に終わって、フランス中が勝利に沸き返り、55年の万国博覧会に続く56年のパリ講和会議でナポレオン3世の威光は一段と高まったが、フランスの払った犠牲は大きかった。というのも、フランス軍は準備不足、作戦や兵站のまずさ、コレラの流行、嵐や火災などの災難のため、長引く苦

戦を強いられたからである。ジャン・テュラルの『第2帝政事典』によると、英仏連合軍の犠牲者12万人のうち、フランス軍の犠牲者は9万5千人にのぼり、しかもそのうち戦病死が7万5千人に達したという。フランスの派兵総数14万人のうち、半分以上が戦わずに戦病死したことになる⁴⁷。

しかしその後も、ナポレオン3世の対外戦争は続く。1856年にはイギリスと共同してアロー戦争を引き起こし、1860年に清朝を屈服させる。1858年にはインドシナに出兵してコーチシナ植民地を獲得する。これらは地理的にも遠方であり、国内への影響は少なかったが、1859年5月3日のイタリア統一戦争への介入は大事件であった。ナポレオン3世は、ヴィットーレ・エマヌエーレ2世率いるサルジニア王国に協力し、フランツ・ヨーゼフ1世の率いるオーストリア軍と戦闘態勢に入ったのである。そして6月4日のマゼンタの戦い、6月24日のソルフェリーノの戦いという相次ぐ2つの戦闘で、フランスとサルジニアの連合軍はかくろうじて勝利を収め、フランスは協力の代償として、ニースとサヴォワを獲得することになる。しかし、この2つの戦いは歴史上にもまれに見る凄惨な戦いだった。つまり、フランスとサルジニアの連合軍およびオーストリア軍ともに、相手の動きを把握できておらず、何の作戦指揮もないまま、偶然に両軍が遭遇し、無秩序な白兵戦に突入したのである。犠牲は大きかった。やはり『第2帝政事典』によると、ソルフェリーノの戦いは1日だけで、連合軍1万7千5百人、オーストリア軍2万2千人、合わせて4万人近くの戦死者を出したという⁴⁸。そのすさまじさは、この戦いをたまたま目撃することになったスイスの銀行家アンリ・デュナンに、国家に関係なく負傷者の治療に当たる専門機関の必要性を痛感させ、それが赤十字運動の始まりとなったことはよく知られている。

われわれは、先のオッフエンバックに関する部分で、これらナポレオン3世の対外戦争の勝利が偶然にもオッフエンバックのオペレッタ上演の成功と呼応しており、1859年8月14日、ソルフェリーノの戦いの後イタリアから意気揚々と凱旋した軍隊は、ヴァンドーム広場の記念碑の前を『オルフェ』の音楽に乗って行進したというエピソードを記した。パリが戦勝の歓喜に沸き上がり、「地獄のギャロップ」の音楽がその昂奮を否が応でも掻きたてていたときに、身内の戦死の知らせに胸を痛めた人々や、負傷して戻ってきた兵士たちが何十万人といたのである。

ボードレールが最初に「寡婦」のモチーフを取り上げ

た韻文詩「小さな老婆たち」を『同時代評論』に発表するのは、1859年9月15日、ソルフェリーノの戦いからまだ3ヶ月も経っていない時期のことである。ここには、すでに引用した散文詩「寡婦たち」と同じく、公園で軍隊の演奏に耳を傾ける寡婦の姿が現れる。

ある女は、祖国によって不幸の試煉にかけられ、
ある女は、夫から背負いきれないほどの苦痛を与えられ、

ある女は、わが子によって胸を突き刺された^{マドンナ}聖母、
誰もが、その涙で大河を作ることができただろう。

ああ！これら小さな老婆たち、幾度私はその後をつけたことか！

そのなかのひとり、沈みゆく太陽が、
空を深紅の傷で、血の色に染める時刻に、
思いに耽りながら、ひとり離れてベンチに座り、

兵士たちが時折、われわれの公園をその音で満たす
金管の音も高らかな、ああした野外演奏会のひとつ
を聴いていた。

命よみがえる心地のする、ああした黄金の夕べに、
都市の住人の心に、いくらかの英雄的な気分を注
ぐ音楽を。

その女性^{ひと}は、いまだ背もまっすぐで、誇り高く、規
律正しく、
快活な戦さの歌を、むさぼるように飲んでいて、
その目は時折、老いた鷺の目のように見開かれ、
その大理石の額は、月桂冠を受けるにふさわし
かった⁴⁹。

ここに歌われているのは、あきらかに戦死した軍人の妻であろう。「鷺」はナポレオンの象徴のひとつであることから、この婦人の夫はナポレオン軍の兵士であり、彼女は「苦痛を変じて蜜となすべく」、帝国への献身を生きる糧にしているのだと思われる。ボードレールの「寡婦」のモチーフは、こうした戦争の犠牲者にとどまらず、「誰であれ、二度とふたたび、見いだされぬものを失ったすべての人々」(「白鳥」)へと拡張されていくが、このボードレールの「寡婦」の源泉に、おそらくナポレオン3世の戦争による甚大な犠牲があったことは、ボードレール研究でもこれまで十分に指摘されていないのではないだろうか。

さて、マネの《テュイルリー》に戻りたい。この中央の部分で灰色の染みを作っている喪服の女性は、上に引用したボードレールの韻文詩「小さな老婆たち」や散文詩「寡婦たち」のなかの寡婦のイメージの想起であることは、いずれも公園での軍楽隊の野外演奏会が背景となっていることから、十分に蓋然性を持つと思われる。マネがその姿を画面の中心近くに持ってきたのは、ほぼ同じ頃に制作されたリトグラフ《気球》において、帝国の発展と人類の進歩を祝う祝祭のただ中に、「いざり」の男を描いたのとほとんど同じ意味を持つのではないだろうか。つまりそれは、陽気なお祭り騒ぎから取り残され、排除された人々、孤独と苦悩に運命づけられた人々であり、また直接的にはナポレオン3世の戦争の犠牲となった人々を象徴すると考えられる。《気球》の背景となった「皇帝祭」は、1861年8月15日であるが、イタリア戦争からの凱旋が2年前の8月14日であったことを思えば、その祝祭には戦勝記念の意味も込められていただろう。マネはその情景の真ん中に、「アンヴァリッド」の本来の意味を体現する「いざり」を置いたのである。このリトグラフは、その描法の激しさのために発表が見送られたが、おそらくはその主題からも、官憲の目に触れることは憚られたのであろう。

したがって、《テュイルリー》の中心部に亡霊のように現れる喪服の女性の形象には、おそらくナポレオン3世の体制への批判が込められているのである。しかし、マネはこの形象をすぐにそれとはわからないくらい巧妙に隠している。すぐ横の黒い服を着たウージェーヌ・マネの姿がきわめて明瞭に描かれていて、観者の目を引きつけるので、その灰色の形象はほとんど見えなくなってしまう。その証拠に、これまでこの喪服の女性は、マネ研究においてもほとんど問題になってこなかったのである。それはちょうどマネが、画面右下の署名の上に、赤白青3色のボールを描き入れることで、共和主義者としてのひそかな信条表明をおこなっているのと同じくらい巧妙なカモフラージュではないだろうか。

6. ボードレールとオフエンバック

中心部の形象について、これまでの分析をまとめてみよう。まず、3～4人の若い女性たちは、ナポレオン3世の「帝国の祝祭」を彩った華やかな女性たちの存在を思い起こさせるが、とりわけ左端で笑っているデフォルメされた口の女性は、オフエンバックのオペラ・ブッフに特徴的な哄笑ともいえる「笑い」の戯画であると考えられる。一方、右端の、喪服を着て子どもを抱いた

女性は、ボードレールの散文詩「寡婦たち」に登場する子どもを連れた婦人、おそらくは戦争未亡人であり、高貴な出自ながら社会的・経済的な不安と孤独の中で生きている婦人を想起させる。

オフエンバック(1819-1880)とボードレール(1821-1867)、2人は年齢的にも近接しており、ほぼ同時代人である。われわれはすでに、左側集団の中心にボードレールが位置しており、それに対して、残りの中央から右の部分の構図の中心には、オフエンバックが位置づけられていることを指摘した。そうであるとすれば、中央部分には、この詩人と作曲家の世界をそれぞれ象徴するような女性形象が、左右逆の形で投影されていると考えてもいいのではないだろうか。それぞれの形象の頭部を結んでみると、ボードレールと喪服の女性、オフエンバックと笑っている女性は、どちらもほぼ同じ高さで互いに向かい合っている。前者が上部に、後者が下部にあって、ほぼ平行線を描いているのである。2つの女性形象は、悲しみと笑い、陰鬱さと陽気さ、孤高と狂騒との対比である。それは、オペラ・セリアとオペラ・ブッフの違いであるとも言えようか。

ボードレールがワーグナー(1813-1883)の熱烈な信奉者であったことはよく知られている。そして、マネが《テュイルリー》を描いた1862年においては、前年1861年の3月13日、18日、24日の3回にわたってパリ・オペラ座で行われた『タンホイザー』パリ公演とその「不成功」にまつわる騒動は、まだまだ記憶に新しかっただろう。ワーグナーは、1859年9月15日から1862年2月1日まで、パリに2度目の長期滞在をしていた。すでにドイツでは有名になっていた作曲家が、パリの人々に知られるようになるのは、1860年の初め、イタリア座で行われた3回の器楽と合唱による演奏会⁵⁰によってであった。このとき演奏されたのは、『さまよえるオランダ人』と『タンホイザー』の序曲、『トリスタンとイゾルデ』の前奏曲、『ローエングリン』の抜粋曲等であったが、その後すぐにボードレールは、まだ面識のなかった作曲家に感激の手紙を送っている⁵¹。そして詩人は、1861年の論考『リヒャルト・ワーグナーと「タンホイザー」のパリ公演』の中で、この演奏会を次のように回想している。「そのとき以来、[……]私はこれらの特異な作品の理解にさらに深く分け入りたいという欲求に憑かれた。私はひとつの精神的手術、ひとつの啓示を受けたのだ(少なくとも私にはそう思われた)。私の逸楽はとても強く、とても凄まじいものだったので、たえずそこに立ち戻りたいと願わずにはいられなかった。[……]何日もの間、いやずっと長

い間、私は自分にこう言った、『いったい今夜はどこへ行ったらワーグナーの音楽が聴けるだろうか?』と。私の友人でピアノを持っている者たちは、一度ならず私の犠牲になった⁵²。」

このとき、ボードレールにワーグナーを弾いてくれた1人が、ポール・ムーリス夫人である。《テュイルリー》に描かれている人々の中では、ゴーチエとシャンフルーリがやはりワーグナーの信奉者であった。ゴーチエは1857年にドイツのヴィーデスバーデンで上演された『タンホイザー』を見に行き感激し、帰国後に記事を書いている⁵³。シャンフルーリは作曲家のパリ滞在中にその支援者グループに加わっており、1860年の演奏会の直後にワーグナー論を執筆した。ボードレールはシャンフルーリを通してワーグナーと近づきになったらしい⁵⁴。またファンタン＝ラトゥールは、1864年のサロンに《ドラクロワへのオマージュ》と並んで《ウェヌスブルクのタンホイザー》【図27】を出品するなど、ワーグナーから主題を得た作品を制作している。つまり《テュイルリー》の左集団は、ワーグナーを信奉する人々でもあったのだ。

ボードレールは、『リヒャルト・ワーグナーと「タンホイザー」のパリ公演』の中で、ワーグナーの音楽について次のように書いている。

いかなる音楽家も、ワーグナーほどに、物質的かつ精神的な空間と深さを描くことに秀でてはいない。[……]彼は、音階の精妙な漸次的移行を用いて、精神的かつ自然的な人間のうちにある過剰なもの、広大なもの、野心に満ちたものすべてを翻訳するすべを心得ている。時として、この熱烈で専制的な音楽を聴いていると、暗闇の背景が夢想によって引き裂かれ、阿片の生み出す、めくるめくような想念の数々が描かれているのを見いだす思いがする⁵⁵。(強調ボードレール)

この楽匠の音楽を何よりも忘れがたく徴づけていると思えるのは、神経的な強烈さ、情熱と意思における激しさである。[……]そしてこの豊かな精神の学識のすべて、努力のすべて、知略のすべては、実際のところ、この抗いようのない情熱の、きわめて謙虚で熱心な従者であるにすぎない。その結果として、彼がどのような主題を扱おうと、音調のこの上ない荘厳さが生じるのだ。[……]意志、欲望、集中、神経的な強度、爆発、といった言葉が含むすべてのものが、彼の作品の中には感じら

れ、察知される。[……]こと芸術に関しては、私は過剰を憎むものではないと告白する。節度が、たくましい芸術的天性の徴だと思えたことは一度もない⁵⁶。(強調ボードレール)

ボードレールがワーグナーの中に見いだしたのは、音楽と空間の広がり感覚、音と色彩をはじめとする万物照応の世界、阿片に似た陶酔の幻影、芸術家と批評家の同居、善と悪、愛と憎しみに引き裂かれる人間の心など、ボードレール自身の世界と多く共通するものであった。彼は、ドラクロワやエドガー・アラン・ポーと同様に、ワーグナーにも自身の魂の「同類」を見いだしたのだが、とりわけワーグナーには、上の引用にあるように、過剰さや無限の感覚、「音調のこの上ない荘厳さ」une solennité d'accent superlative を認めたのだった。

さて、この1861年のパリ・オペラ座における『タンホイザー』の公演は、オーストリア大使メッテルニヒ大公夫人の尽力により、初日にはナポレオン3世も臨席して実現されたのであったが、ボードレールの言葉によれば、「あまたの原因の、しかもそのいくつかは芸術と無縁な諸原因の不幸な合致」によって、4回目以降の上演が取りやめになった。その主な理由は「ワーグナーのオペラは、持続的な注意を要求する、真面目な作品である⁵⁷」(強調ボードレール)ことを、フランス人の観衆が理解しなかったことにある。パリの観衆はオペラに手軽な気晴らししか求めていなかったのである。とりわけ、オペラ座の楽屋に自由に出入りする特権を有していたジョケー＝クラブのメンバーたちが、自分たちの庇護しているバレリーナを出演させるために要求したバレエの場面に不満を抱いたことが大きな原因となった。野次馬連中は騒ぎ立て、新聞雑誌は面白おかしく書き立てた。

実はオフエンバックは、すでに1860年の最初の演奏会の直後に、自分の作品の中でワーグナーを揶揄している。1860年2月からブッフ＝パリジャン座で上演された『雑誌のカーニヴァル』の第6幕「未来の音楽」(このタイトル自体、ワーグナーへの当てこすりである)は、イタリア座で行われた演奏会を喜劇仕立てにしたものだった。このとき「オフエンバックは、ワーグナーの音楽をパロディ化するほど、彼の音楽を熟知してはいなかった⁵⁸」ということであり、音楽的な諷刺とまでは言えないものだったようだが、その後、オペラ座での『タンホイザー』の失敗に対して、同時期にオフエンバックのバレエ曲『蝶々』が成功をおさめたり、ウィーンでは、ワーグナーの『トリスタン』よりもオフエンバックの『ライ

ンの妖精』が好まれたりしたことも重なって、ワーグナーはオフエンバックに恨みを抱き、両者の仲は陰悪だった。もっとも、1882年になってオフエンバックの死後、ワーグナーは、彼をモーツァルトに比することで敬意を捧げたという⁵⁹。

オフエンバックについての長大な伝記研究を行ったジャン＝クロード・ヨン^{デカダンス}は、両者の関係を次のようにまとめている。

2人の音楽家は、それでもやはり、同じひとつの進化——むしろ当時は退廃として経験された進化——の裏表として紹介されることがある。あるウィーンの批評家は、1870年に、彼らを隣り合って歩むドン・キホーテとサンチョ・パンサとして描き出した。彼らは2人ともオペラ芸術の根底からの転覆を表現しているのである⁶⁰。

また、ヨンも引用しているダヴィッド・リッサンは、次のように表現する。

もし仮に、モーツァルトが18世紀のいまだ宗教的な世界ではなく、收拾しがたいほど細分された19世紀に生きていたとすれば、彼は理想主義か笑いか、つまりワーグナーかオフエンバックのどちらかに逃げ込んだと思われる。シャンゼリゼの小モーツァルト[＝オフエンバック]は、モーツァルトのみが表現し、それ以降はばらばらになってしまった、音楽と演劇と人間性の偉大な統合の半ばをまさに表現したのである。それだけでもすでに「小」モーツァルトではないと言えよう⁶¹。

現実世界では不幸な行き違いを起こしたワーグナーとオフエンバックであったが、大局的に見れば両者はコインの裏表であり、ドン・キホーテとサンチョ・パンサであり、理想主義と笑いとの体现であった。興味深いのは、ヨンの「むしろ当時は退廃として経験された進化」という表現である。これは《オランピア》のスクヤンダルに気落ちしたマネに宛てて、ボードレールが書いた言葉——「君は君の芸術の老衰のなかでの第一人者にすぎない⁶²」——を思い起こさせる。おそらく今日のわれわれから見て近代への「進化」と認識されるものは、当時の人々にとっては「退廃」や「老衰」に他ならなかったのである。ワーグナーとオフエンバック、ボードレールとマネは、いずれも伝統と深く関わりを持ちながら、それぞ

れのジャンルで「近代」を切り開いた人々であった。

ボードレールはオフエンバックのことをどのように考えていたのだろうか。残念ながら、ボードレールの書いたものの中に、この同時代の作曲家の名前は一度も出てこない。しかしながら、諷刺画についての論考を書き、「こと芸術に関しては、私は過剰を憎むものではない」と書いているボードレールは、過剰なまでのオフエンバックの「笑い」には一目置いていたのではないだろうか。『笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について』(1855年発表)の中でボードレールは、笑いの本質は悪魔的なものであると述べる⁶³。それは、人間において自らの優越性の観念の帰結であり、同時に人間の弱さを示すものである。オフエンバックの「悪魔的」笑いについて、やはりダヴィッド・リッサンが興味深い記述をしている。

オフエンバックの同時代人は、数多くの逸話を通じて、彼の人間性が(ホフマンと同様に)、肉体的な特徴に至るまでどこか悪魔的なものを持っていたと必ず書いている。さらに彼らは——そしてオフエンバック自身もそれを認めているが——オフエンバックの悪魔は、速さの悪魔であると言っている。その証拠に、彼を諷刺した漫画は、常に悪魔のように動き回っている忙しいオフエンバックを表現している。

実際、速さは、音楽的観点から見ると、熱狂、つまり悪魔主義の一表現である。そして、それは倦怠からの逃避、つまり悪魔からの逃避という典型的にロマンティックな様式なのだ⁶⁴。

「倦怠からの逃避」とは、まさにボードレールの命題に他ならない。また、ボードレールは上記の論考の中で、他の人間に対する優越性に基づく通常の滑稽^{コミック}に対して、グロテスクから生じる滑稽を「絶対的滑稽」と呼び、それをもっともよく体现する人物としてホフマンを挙げているが、オフエンバックもその最後の大作『ホフマン物語』(1880年)において、同じドイツの作家に敬意を表している。ここにはボードレールとオフエンバックの意外な「近さ」が感じられるのである。

いずれにせよマネは、《テュイルリーの音楽会》において、1862年という時点での「現在」を代表する芸術家として、ボードレールとオフエンバックを選んだのである。これはマネの慧眼であると言わねばならないだろう。「音楽」という観点から見れば、ボードレールの背後に

透けて見えるのはワーグナーである。「ワーグナーのオペラは、持続的な注意を要求する、真面目な作品 *un ouvrage sérieux* である」とボードレールは書いた。オペラ・セリアとオペラ・ブッフア。《テュイルリーの音楽会》の中心部の曖昧な形象に示唆されているのは、このような芸術の2つの形式ではないだろうか。崇高な喪服の女性とグロテスクな笑いを浮かべる女性、2つの芸術形式によって、いずれもナポレオン3世の時代と社会を批判的に表象しているのである。

7. おわりに

本論においてわれわれは、《テュイルリーの音楽会》の中心部分の謎について、形式主義的観点と社会史的観点からの分析を試みた。形式主義的観点から見れば、中心部の非焦点性とスケッチ性は、西洋絵画の伝統的価値観の転覆である。マネは、ルネッサンス以来の伝統絵画において、神や神格化された人物の場所であったタブローの中心を不可解で曖昧なものとし、そこから意味のあるものを極力排除しようとしているように見える。また、もっとも「仕上げ」られていなければならない場所に、もっとも「仕上げ」から遠いスケッチを置くことで、アカデミズムの規範を覆し、絵画の仕上げよりも生成過程そのものを重視する新たな価値を提示しようとしたと考えられる。この中心にひとりの幼児の姿が置かれているのは、その新たな価値が、ボードレールの言うところの「不可避の、総合的で、幼児的な野蛮さ」(強調引用者)であることと関係があるのかも知れない。ボードレールは「一種子供的な知覚、すなわち純真さがきわまって鋭敏となり、魔術的となった知覚」(強調ボードレール)について語り、また「天才とは意のままに見いだされた幼年期」(強調ボードレール)であると語っていた⁶⁵。スケッチとは、タブローの幼年期であると同時に、今後の「新しい絵画」が進むべき方向性を示唆するものでもあるだろう。

一方、社会史的観点から見れば、中心部の空虚さは、ナポレオン3世の政体自体の空虚さを表すと解釈できる。なぜなら、このタブローの舞台はまさにナポレオン3世が宮廷を置いていたテュイルリーであり、またマネは、新しい芸術表現と自由な社会を求める彼自身と仲間たちの集団肖像画をタブローの「左翼」に配置しているからである。「帝国の祝祭」を伴奏した音楽家は、タブローの中央から右の部分の中心に位置しているオッフェンバックだが、その『地獄のオルフェ』は神話をパロディ化し、神々を揶揄して、社会全体を笑いと快楽の渦に巻

き込む音楽であった。中央左のグロテスクな笑いを浮かべた女性は、オッフェンバックの「笑い」の戯画ではないかとわれわれは考えた。また、同じく中央右の子供を連れた喪服の女性は、ボードレールの「寡婦」のモチーフの投影であると思われる。それはナポレオン3世の戦争の犠牲者であると同時に、ボードレールの「現代性」の詩学とも密接に結びついた女性形象である⁶⁶。このように考えてくると、一見曖昧で空虚であるように見えた中心部には、実は大量の「意味」が充満していることがわかる。おそらくここにも、伝統とモダニズムのはざまにいるマネという画家の特質が表れている。つまり、形式主義的にはひじょうにモダンと思える部分にも、やはり「意味」は多分に含まれているのである。

《テュイルリーの音楽会》は、一見したところ、パリの上流社会の戸外での優雅な生活情景を描き出しただけに見えるが、われわれの2つの論考を通じてわかったことは、実によく「構成」され、構築されたタブローであるということである。前稿でわれわれが見たように、ボードレールは『1859年のサロン』において、「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」と書いていた。マネは「現実」のさまざまな要素を、このようなボードレールの「想像力」によって再構成し、《テュイルリーの音楽会》のタブローを作り上げたのだと言える。そこには、1862年当時のマネの芸術的関心や交友関係、政治的信条などを読み取ることができる。

しかしながら、本論中でも何度か指摘したように、マネは、何人かの人物の顔を曖昧にしたり、中心部に一見不可解な形象を描いたり、強調を別の場所に置いたりすることで、その多くを実に巧妙に隠している。この一種の「だまし絵」または「隠し絵」とも言えるタブローでは、重要なものが不明瞭にされ、逆にさほど重要でないものが明瞭に描かれていると言ってもよい。ボードレールの顔はそのひとつの例であろう。そして玩具のボールのように、あるいは緑色の扇子のように、ごくさりげない事物の中に重要な意味が隠されている。本論ではそのいくつかを解き明かしたと思うが、まだ隠されているものはあるだろう。マネの唯一の集団肖像画である本作品は、果てしない解釈を誘うタブローである。

(追記)

本論文の校正中に、ひとつ新たな「発見」があったので、追記しておく。われわれは、前稿において、ル

ジョーヌ少佐夫人(前景右のヴェールを被った婦人)が手にしている緑色の扇は、マネが同じ1862年に描いた《ジャンヌ・デュヴァルの肖像》において、ジャンヌが手にしている緑色の扇と同じものであることを指摘した。そして、これがマネとボードレールを結ぶ「日本」の品物であって、マネはおそらくボードレールを通じてジャポニズムに開眼し、日本の版画の影響を受けて、当時の批評家からは「ごった塗り」とか「色彩のカリカチュア」と評された「色班」^{タッシュ}の技法を生み出したのではないかと推測した。というのも、その緑色の扇の軽く開いた先端部は、当時ボードレールと非常に親しかったポール・ムーリス夫人(とわれわれが推測する前景左の婦人)の方を向き、さらにそのすぐ後ろに立っているボードレールの方へと扇形に円弧を描くようにつながっているからである。

ところで、今回の「発見」は、その緑色の扇がこの絵の中にもうひとつ描かれているということである。それは、本稿ですべて問題にしてきたこの絵の中心部、喪服の女性が抱えている子供の頭のすぐ上にあって、後ろの若い女性が手にしているものであるが、その先端部は、まさに喪服の女性の方に向かって開き、彼女を指し示している【図3】。このごく小さな「細部」は、この喪服の女性が、本論で論じてきたように、ボードレールの「寡婦」のモチーフに他ならないことを明示していると思われる。それは、散文詩「寡婦たち」において、下層民の群れに混じり、軍楽隊の演奏に耳を傾ける「背が高く、堂々とした婦人」「過去の美しい貴婦人たちの肖像画のコレクションにも、これほどの女性^{ひと}は見た記憶がない」ほどの婦人であるかもしれないし、また韻文詩「通りすがりの女に」において、一瞬の視線の邂逅が、永遠の愛に等しい価値を持つ、ボードレールの「モデルニテ」詩学の結晶とも言うべき婦人であるかもしれない。この緑色の扇は、ボードレールの愛した女性たち——ジャンヌ・デュヴァル、ポール・ムーリス夫人、そして「通りすがりの女性^{ひと}」——を示す「記号」であると解釈することもできる。

「扇」は、マネ以降のジャポニズム絵画の重要なモチーフのひとつであるが、1862年の《テュイルリー》は、その中でもっとも早い事例ではないだろうか。この細部は、いかにもマネらしい「遊び」であり、マネからボードレールへの「目くばせ」であると同時に、やはりこのタブローが、ほとんどその顔立ちもわからないほど不明瞭に描かれたボードレールを中心に組み立てられたものであることを明らかにすると思われる。《テュイルリー

の音楽会》は、マネからボードレールへのオマージュなのである。

[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 《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12 マネ 《小さな騎士たち(13人の人物の集い)》1861-62年、エッチングとドライポイント、24.8×39 cm、ボストン美術館



図2 マネ 《テュイルリーの音楽会》(中央部分)



図15 マネ 《老音楽師》 1862年、カンヴァスに油彩、186×247cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図3 マネ 《テュイルリーの音楽会》(中央部分)



図19 《オペラ座の仮面舞踏会》 1873-74年、カンヴァスに油彩、47×38 cm、東京、プリヂストン美術館



図20 《オペラ座の仮面舞踏会》 1873-74年、カンヴァスに油彩、60×73cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー



図21 《テュイルリーの音楽会》（部分: オッフエンバック）



図22 《テュイルリーの音楽会》（部分: 後列中央がユダヤ人？）



図23 《テュイルリーの音楽会》（部分: 画家の署名）



図24 ドーミエ 《パレード(ドラムをたたく香具師)》1869-70年、黒チョーク、ペン、灰色のウォッシュ、水彩、グワッシュ、35.7×25.7cm、ロンドン、大英博物館、MD539.



図25 ドーミエ 《パレード(ドラムをたたく香具師)》1865-68年、木炭、黒チョーク、ペン、灰色のウォッシュ、水彩、44×33.4 cm、1991年12月3日、サザビーズ・ロンドン、エスノー＝ペルテリ・コレクション旧蔵、MD534.



図4 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5 レオナルド・ダ・ヴィンチ 《最後の晩餐》1495-97年、460×880 cm、ミラノ、サンタ・マリア・デッレ・グラツィエ聖堂



図6 レオナルド・ダ・ヴィンチ 《東方三博士の礼拝》1481-82年、パネルに油彩、246×243 cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図7 ラファエッロ 《アテネの学堂》1509-1510年、フレスコ、ローマ、ヴァチカン宮殿



図8 ダヴィッド 《ナポレオンの戴冠式》1805-7年、カンヴァスに油彩、629×979 cm、パリ、ルーヴル美術館



図9 アンゲル 《ホメロスの神格化(ホメロス礼賛)》1827年、カンヴァスに油彩、386×512 cm、パリ、ルーヴル美術館



図10 トマ・クチュール 《退廃期のローマ人たち》1847年、カンヴァスに油彩、466×773 cm、パリ、オルセー美術館



図11 クールベ 《画家のアトリエ》1855年、カンヴァスに油彩、359×598 cm、パリ、オルセー美術館



図13 ル・ナン兄弟 《農民の家族》1640年、カンヴァスに油彩、113.3×159.5 cm、パリ、ルーヴル美術館



図14 クールベ 《オルナンの埋葬》1849-50年、カンヴァスに油彩、315×668 cm、パリ、オルセー美術館



図16 ドゥビュクール 《公園のプロムナード》1792年、エッチング・彫版・アクアチントによる色刷り版画、36.5×59.1 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図17 《テュイルリー公園の軍楽隊コンサート》、木版画、『イリュストラシオン』1858年7月17日号



図18 コンスタンタン・ギース 《シャンゼリゼ》1855年、24.1×41.6 cm、パリ、プティ・パレ美術館



図26 マネ 《気球》 1862年、鉛筆によるリトグラフ、41×51 cm、パリ、フランス国立図書館



図27 ファンタン＝ラトゥール 《ウエヌスブルクのタンホイザー》 1864年、カンヴァスに油彩、ロサンゼルス美術館

図版出典

- 図1, 2, 3, 4, 21, 22, 23 *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5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14 Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index.html>) 2010年9月10日閲覧。
- 図12, 20 *Manet 1832-1883*, cat.exp. par Françoise Cachin, et al, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983.
- 図15, 19, 26 Darragon, Eric, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991.
- 図16 The Metropolitan Museum of Art, Collection Database (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/61.531>) 2010年9月10日閲覧。
- 図17 Sandblad, Nils Gösta, *Manet : Three Studies in Artistic Conception*, Lund, Gleerup, 1954.
- 図18 Lois Boe Hyslop (ed.), *Baudelaire as a love poet : and other essays*, Pennsylvania State University Press, 1969.
- 図24, 25 ブルース・ロートン 『偉大なる漫画家オノレ・ドーミエ』 若桑みどり、福間加容訳、大月書店、1997年。
- 図27 Olga's Gallery (<http://www.abcgallery.com/F/fantin-latour/fantin-latour.html>) 2010年9月10日閲覧。

注

- 1 Nils Gösta Sandblad, *Manet : Three Studies in Artistic Conception*, Lund, Gleerup, 1954.
- 2 *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, p. 115.
- 3 吉田典子 「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」『表現文化研究』第10巻第1号、31-66頁。
- 4 Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 74-78.
- 5 この点については、ウージェーヌ・マネとベルト・モリゾ夫妻の娘であるジュリー・マネが『日記』のなかで、これは父親であると認めている。Julie Manet, *Journal (1893-1899) : sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1979, p. 153.
- 6 ロックの注によれば、この説は1991年春のコートールド研究所での講演において、ジュリエット・ウィルソン＝パローが提示したという。彼女は、当時まだ結婚していなかったシュザンヌ・レーンホフの育児の手助けをするために、パリにやってくるシュザンヌの母親(寡婦であった)の可能性もあると述べたが、ベス・アーチャーによれば、手伝いに来ていたのはシュザンヌの祖母であるらしい。Locke, *op.cit.*, p. 193.
- 7 Sandblad, *op.cit.*, p. 33.

- 8 Théophile Gautier, 《Salon de 1847》, cité par Sandblad, *op.cit.*, p. 36.
- 9 阿部良雄 『群衆の中の芸術家——ボードレールと19世紀フランス絵画』 中央公論社、1975年、141頁。《デュイルリー》については、137-141頁。
- 10 ただし、この遠近法に基づく中心線は、画面全体を均等に2分する中心線と比べると、やや左にずれている。
- 11 フレデリック・ヴィヨが執筆したルーヴルのカタログには、1853年以来、次のような解説が付されていた。「これら13人の人物は、ベラスケスの時代の有名な芸術家たちだと見なされている。彼は黒い服を着た自分の姿を左端に描き、ほとんど頭部しか見えないムリヨが彼の隣にいる。」(Sandblad, *op.cit.*, p. 38.)
- 12 Michel Florisoone, *Manet*, Monaco, Les Documents d'art, 1947, p. XVII. フロリソーヌは他にも、同じDebucourtの*Le Promenade du Jardin Turc*やGabriel de Saint-Aubinの*Le Spectacle des Tuileries, Les Chaises, Le Tonneau d'Arrosage*といった作品名を挙げている。
- 13 Anne Coffin Hanson, 《Popular imagery and the work of Edouard Manet》, in Ulrich Finke (ed.), *French 19th century painting and literature : with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester University Press, 1972, p. 151.
- 14 Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop, 《Baudelaire and Manet : a re-appraisal》, in *Baudelaire as a love poet : and other essays*, Pennsylvania State University Press, 1969, pp. 87-130.
- 15 Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 390. 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。
- 16 この問題については、阿部良雄「素朴さの美学——ボードレールと同時代の芸術家たち」『絵画が偉大であった時代』小沢書店、1980年、157-178頁参照。
- 17 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Pl. II*, pp. 697-698.
- 18 *Ibid.*, p. 699.
- 19 *Ibid.*, pp. 699-700.
- 20 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Paidon Press, 1971. [アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部茂樹、荒木康子訳、三元社、2005年。]
- 21 同上、翻訳書、277-282頁。2種類の模写は、リヨン美術館所蔵のものと、メトロポリタン美術館所蔵のものである。
- 22 Atsushi Miura, 《Edouard Manet et la déconstruction du "tableau"——*Bal masqué à l'Opéra*》, in *Génétique de la peinture, actes du colloque international*, The University of Tokyo Center for Philosophy, 2010, pp. 65-84.
- 23 Linda Nochlin, 《Manet's *Ball at the Opera*》, in *The Politics of Vision, Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 75-94.
- 24 吉田典子、前掲論文(注3参照)。
- 25 *Manet 1832-1883*, cat.exp. par Françoise Cachin, *et al*, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983, p. 122.
- 26 Eric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989, p. 62.
- 27 オッフエンバックについては以下を参照した。Jean Tullard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Fayard, 1995; Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Gallimard, 2000; David Rissin, *Jacques Offenbach, le rire en musique*, Librairie Arthème Fayard, 1980 [ダヴィッド・リッサン『オッフエンバック、音楽における笑い』高橋英郎、東多鶴恵訳、音楽之友社、2000年]; Alain Decaux, *Offenbach, roi du second Empire*, Librairie académique Perrin, Réédition 1978 [アラン・ドゥコー『パリのオッフエンバック——オペレッタの王』梁木靖弘訳、麦秋社、1985年]; ジークフリート・クラカウアー『天国と地獄——ジャック・オッフエンバックと同時代のパリ』平井正訳、筑摩書房、1995年。
- 28 アラン・ドゥコー、前掲書、110頁より引用。
- 29 同上、116頁。
- 30 同上。
- 31 Jean Tullard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Fayard, 1995, p. 933.
- 32 ダヴィッド・リッサン、前掲書、2頁。
- 33 Charles Baudelaire, 《A Arsène Houssaye》, préface au *Spleen de Paris*, *Pl. I*, pp. 275-276.
- 34 Charles Baudelaire, 《Les Veuves》, in *Le Spleen de Paris*, *Pl. I*, pp. 292-294.
- 35 「万人に対する同情のこもった」 universellement sympathique は、全人類への友愛や憐憫を呼びかけるヴィクトール・ユゴー流の思想を指しており、ここでボードレールは、自身がユゴーとは一線を画していることを明らかにしていると考えられる。
- 36 マネ研究においては、例えば以下を参照。 *Manet and Modern Paris*, cat.exp. par Theodore Reff, National Gallery of Art, Washington, DC, 1982, p. 25. ボードレール研究でも、この一節はマネの絵画と関係づけられている。
- 37 マネのアトリエについては、以下を参照。ジュリエット・ウィルソン＝バロー「アトリエのエドゥアール・マネ」『マネとモダン・パリ』展カタログ、三菱一号館美術館、2010年、26-37頁。
- 38 Victor I. Stoichita, 《Manet raconté par lui-même》, in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Université libre de Bruxelles, no. XIII, 1991, pp. 79-94.
- 39 *Ibid.*, p. 93.
- 40 *Art in the Making : Impressionism*, *op.cit.*, p. 118.
- 41 ブルース・ロートン『偉大なる漫画家オノレ・ドーミエ』若桑みどり、福岡加容訳、大月書店、1997年、133-136頁。
- 42 *Manet 1832-1883*, *op.cit.*, pp. 133-136. また《気球》については、以下も参照。Douglas Druick et Peter Zegers, 《Manet's Balloon : French Diversion, The Fete

- de l'Empereur 1862 », *Print collector's newsletter*, vol. XIV, no 2, mai-juin 1983, pp. 38-46.
- 43 George Mauner, *Manet, peintre-philosophe. A study of the painter's themes*, University Park (Pa) et Londres, 1975, p. 75.
- 44 Eric Darragon, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991, p. 94.
- 45 この問題については、以下の拙論を参照のこと。吉田典子「『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、及び「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」『表現文化研究』第9巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2009年、65-88頁。
- 46 ナポレオン3世の戦争、および第2帝政全般について以下を参照。鹿島茂『怪帝ナポレオンIII世——第二帝政全史』講談社、2004年。
- 47 Jean Tulard, *Dictionnaire du Second Empire*, p. 659.
- 48 *Ibid.*, p. 1205.
- 49 Charles Baudelaire, « Les Petites Vieilles », in *Les Fleurs du Mal*, Pl. I, pp. 90-91.
- 50 1月25日、2月1日、8日の3回。指揮はワーグナー自身による。
- 51 1860年2月17日付。Charles Baudelaire, *Correspondance*, CPl. I, pp. 672-674.
- 52 Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Pl. II, p. 785.
- 53 *Le Moniteur*, le 29 septembre 1857.
- 54 阿部良雄訳『ボードレール全集』第4巻、筑摩書房、533頁。
- 55 Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Pl. II, p. 785.
- 56 *Ibid.*, pp. 806-807.
- 57 *Ibid.*, p. 809.
- 58 ダヴィッド・リッサン、前掲書、47頁。
- 59 オッフエンバックとワーグナーの関係については、次を参照。Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Gallimard, 2000, p. 229, pp. 429-430.
- 60 *Ibid.*, pp. 429-430.
- 61 ダヴィッド・リッサン、前掲書、302頁。
- 62 Charles Baudelaire, lettre à Edouard Manet, le 11 mai 1865, *Correspondance*, CPl. II, p. 497.
- 63 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques*, Pl. II, pp. 525-543.
- 64 ダヴィッド・リッサン、前掲書、295-296頁。
- 65 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Pl. II, pp. 697, 694, 690.
- 66 本文中では詳しく述べなかったが、群衆の中に描かれた喪服の女性は、ボードレールのソネ(14行詩)「通りすがりの女に」(1860年10月15日『芸術家』誌に発表、1861年『悪の華』第2版に収録)との関連で論じることが可能である。ここで喪服の女性は、大都会の群衆特有の「無名性」の中で、一瞬の視線の交流が孕む深遠な

価値を体現する存在である。以下に、詩の全文を訳出しておく。(Charles Baudelaire, « A une passante », in *Les Fleurs du Mal*, Pl. I, pp. 92-93.)

「通りすがりの女に」

街は僕のまわりで、耳を聳するばかりに喚いていた。
すらりと細く、正式の喪服を着て、威厳に満ちた苦悩を
あらわに、
ひとりの女が通り過ぎた、豪華な片手で、
花綱飾りと縁飾りを、持ち上げて揺らしながら、

軽やかに気高く、彫像のような足を見せて。
僕はといえば、気の狂った男のように身を引きつらせ、
彼女の目の中に飲んでいて、その嵐を孕む鉛色の空
の中に、
魅惑に満ちた甘美さと、命を奪う快樂を。

一筋の閃光・・・そして夜！ —— はかなく消える美し
い女よ、
その眼差しが一瞬にして僕を生まれ変わらせた女、
君にはもう、永遠の中でしか会えないのか？

彼方で、ここからずっと遠くで！ もう遅すぎる！ おそ
らくは決して！
なぜなら君の逃れゆくところを僕は知らず、僕の行くところ
を君は知らないのだから、
ああ、僕は君を愛しただろうに、君はそれを知っていた
のに！

■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.