



ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》 : 小説から絵画へ

吉田, 典子

(Citation)

表現文化研究, 10(2):199-220

(Issue Date)

2011-03-14

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002919>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002919>



ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》 — 小説から絵画へ

Zola's *L'Assommoir* and Manet's *Nana*: From Novel to Picture

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

ゾラの登場人物ナナと、マネの《ナナ》(1877)の関係は、やや複雑である。マネの絵画は、同名のゾラの小説『ナナ』(1880)よりも明らかに先に制作されているが、クーポーとジェルヴェーズの娘ナナは、小説『居酒屋』(1877)第11章で、すでに若く魅力的な娘に成長した姿を現している。この章は76年秋に雑誌に連載されているが、マネの絵画の制作時期は同年の秋から冬と推測されている。しかし、これまでの研究では、マネの絵画はゾラの『ナナ』と比較されることが多く、『居酒屋』と比較されることはほとんどなかった。その大きな原因は、マネの資料研究の第一人者であるA・タバランが、マネは決してゾラの小説に想を得たのではなく、マネがゾラから借りたのは「タイトルだけ」であると断言したからである。

本論においては、こうした研究史上の問題を指摘した上で、『居酒屋』第11章のテキストとマネの図像を比較する。そして、ナナの肉体的魅力と下着姿での身繕い、自身の魅力の顕示、ナナの後ろにつきまとう老紳士の存在、そしてその老人を置き去りにして、他の男たちに媚態を振りまく態度など、『居酒屋』のナナに関するエピソードは、多くの研究者がマネの《ナナ》の図像から読み取っている解釈と一致することを示す。

マネは、ゾラの叙述の中にある諸要素を、一幅の画面の中に総合し、ナナの娼婦的性格を浮き彫りにしているだけでなく、高級下着や化粧など新たな要素も付け加え、商業化の進展とともに売春の広まった同時代の風俗を描いている。われわれは、鑑賞者を巻き込むマネ独特の構図と、画面右端での紳士の切断の意味を検討するとともに、この絵が1877年のサロンに落選した理由について、《オランピア》のスカンダルと比較しつつ考察する。

キーワード: テキスト文化、視覚文化、エミール・ゾラ、エドゥアール・マネ、『居酒屋』、《ナナ》

Abstract

The relation between Zola's character "Nana" and Manet's *Nana* is rather complicated. Evidently, Manet's picture (1877) was painted earlier than Zola's homonymous novel *Nana* (1880). However, as a daughter of Coupeau and Gervaise, Nana had already been depicted as a grown up female figure in chapter 11 of the novel *L'Assommoir* (1877). This chapter was published in a magazine in Autumn 1876, while the production period of Manet's is believed to have been around Autumn or Winter of 1876-77. Curiously, while Manet's tableau is often compared to Zola's novel *Nana*, it is scarcely related to *L'Assommoir*. The main reason for this is that A. Tabarant, one of the most eminent researchers of Manet's documents, asserted that Manet's *Nana* had never been inspired by Zola's novel and that it was "only the title" that Manet borrowed from Zola.

This study compares Manet's tableau to the text of *L'Assommoir* and demonstrates that the episodes about Nana narrated in the novel in fact do have numerous correlating features in the picture: her physical attraction, her toilette in underwear, the display of her charm, the presence of an old man who follows her, the coquetties she sprinkles towards other men, and the fact that she leaves the old man behind. These characteristics are all featured in Manet's picture.

Manet, who synthesized several elements of Zola's narrative on canvas, not only makes Nana's courtesan-like character stand out, but also adds new elements such as luxury underwear and make-up to describe the contemporary manners of prostitution spread over Paris, along with the development of commercialization. After analysing Manet's engaging composition, with its partially cut off gentleman's figure on the right edge, the paper discusses the reasons why this picture was rejected at the Salon of 1877, comparing the fiasco to the scandal of *Olympia*.

Keywords: Text Culture, Visual Culture, Emile Zola, Edouard Manet, *L'Assommoir*, *Nana*

1. はじめに

エミール・ゾラ(1840-1902)の《ルーゴン＝マッカール叢書》の中の登場人物ナナ(本名アンナ・クーポー)と、エドゥアール・マネ(1832-1883)の絵画《ナナ》*Nana* (1877年、カンヴァスに油彩、154×115cm、ハンブルク、クンストハレ所蔵)【図1】の間の関係については、ゾラ研究者によっても、また美術史研究者によっても、しばしば言及の対象になってきた。マネの油彩《ナナ》は、1877年のサロンに落選し、同年5月のサロン開幕と同時にキャピュシーヌ大通りの「装飾品、絵画、扇」を扱うジルー Giroux の店のショーウィンドーに展示された¹。一方、ゾラの小説『ナナ』*Nana* は、1878年に入ってから具体的な準備が開始され、1879年から1880年にかけて雑誌発表された(出版は1880年2月)。したがって、マネの《ナナ》は、明らかにゾラの同名の小説よりも先に制作されているのである。しかし、ゾラの登場人物ナナは、すでに1876年から77年初頭に連載された『居酒屋』*L'Assommoir* (1877年1月出版)の終盤において、若く魅力的な娘に成長した姿を現している²。したがって、このようなクロノロジーの関係から見て、問題は、制作時期の重なるゾラの『居酒屋』とマネの絵画は互いにどのような関係にあるのか、そしてマネの絵画は、それより後に書かれたゾラの同名の小説にどのような影響を与えているのかという2つのレベルに分けることができると考えられる。

しかし、これまでこの問題は、必ずしも上記のような明瞭な形で議論されてはこなかったように思われる。というのも、後に詳しく述べるように、『居酒屋』におけるクーポー夫婦の娘ナナと、小説『ナナ』のヒロインとは、もちろん同一人物として想定されているのではあるが、作者によるその人物像にはひとつ大きく異なる点が見受けられるのである。簡単に言えば、ナナが男を破滅させる一種の「宿命の女」としての姿を表すのは小説『ナナ』においてであり、それに先立つ『居酒屋』のナナは、肉体的な魅力に溢れた、可愛らしくコケットな女であり、奔放で悪徳へと向かう性向は持っているものの、男の財産を食いつぶし破滅させるような恐ろしい相貌を見せることはない³。それにもかかわらず、これまでの研究においては、そのことが必ずしも明確に意識化されてこなかったと思われるのである。また、ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》の関係に限ってみても、後述のように、マネの「自由な翻案」であるとする見解や、マネが借りたのはタイトルだけにすぎないとするタバランのやや強硬な主張があるなど、必ずしも統一的な認識が存在して

いるわけではない。ヴェルナー・ホーフマンが述べているように、「この絵画と文学の結びつきには厄介な問題が多々ある⁴」ことは確かである。

本稿においては、この問題がこれまでの研究者によってどのように取り扱われてきたかを整理した上で、上記の2つのレベルのうちの前者、すなわち、ゾラの小説『居酒屋』とマネの絵画との関係を詳しく検討していきたい。

2. 先行研究と問題の所在

まず、ゾラの2つの小説とマネの絵画の関係を、もう一度、時系列にしたがって、詳しく記述しておこう。ゾラの小説の登場人物ナナは、叢書第7巻『居酒屋』(1877)において、屋根のブリキ職人クーポーと洗濯女ジェルヴェーズの娘として生まれる。夫婦はまじめな働き者だったが、クーポーが屋根から落ちて大怪我をしたことがきっかけで酒におぼれ、しだいに零落する。さらに、ジェルヴェーズの昔の内縁の夫ランチエが家に同居するようになって、一家には貧困、空腹、飲酒、雑居生活、暴力等がはびこるようになる。『居酒屋』では、小説の最終部近く(第11章)で美しくコケットな娘に成長したナナが、悲惨な家庭にいたたまれず、都市の誘惑的な雰囲気に誘われて家を飛び出し、娼婦となったことが示唆される。ただし、この小説は、ナナの母親のジェルヴェーズを中心とするもので、ナナはあくまでも脇役である。

ゾラが『居酒屋』の準備に入ったのは、1875年8月、前作の『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』が出版されてすぐのことであった。小説はまず、1876年4月13日から急進的共和派の新聞『公共福祉』*Le Bien public* に連載開始されたが、労働者の生活を赤裸々に描いたその主題や文体に対して非難が殺到したことで発行元が恐れをなし、同年6月7日、ちょうど半分の第6章の終わりまで来たところで、連載は一旦中止された。しかしその後、週刊の『文芸共和国』*La République des Lettres* (編集主幹はカチュール・マンデス)が連載を引き継ぎ、1876年7月9日から1877年1月7日まで、毎週日曜日ごとに掲載された。(ゾラが原稿を完成させたのは、1876年11月末である。)そして、1877年1月末に、シャルパンティエ書店から単行本として発行され、またたく間に版を重ねる大ベストセラーとなったことはよく知られている⁵。

一方、マネの絵画は、1877年のサロンに《ナナ》のタイトルで出品されて落選し⁶、同年5月に、パリの目抜き

通りであるキャピュシーヌ大通り43番地にあった絵画や装飾品を扱うジルー Giroux の店のショーウィンドーに展示された。ユイスマンスの伝えるところでは、その前に大勢の人々が群がって大きな騒ぎを引き起こしたという⁷。マネの絵のモデルをつとめたのは、当時よく知られた女優・高級娼婦のアンリエット・オゼール Henriette Hauser である。制作時期については、後に詳述するが、1876年秋から翌年の冬にかけてであると考えられている。したがって、この制作時期は、上記『居酒屋』の雑誌掲載の後半部、すなわち、『文芸共和国』誌上での連載と一部重なっているのである。

マネとゾラは、1866年に『エヴェヌマン』紙上で、ゾラがマネを擁護して以来、親しい友人であり、マネが雑誌連載中に『居酒屋』を読んでいたことは、その書簡からも確実であることがわかっている。すなわちマネは、1876年7-8月と推定されるゾラ宛ての手紙で、『文芸共和国』誌で『居酒屋』の最新の連載を読んだところだ——お見事(épatant)！と書き送っている⁸。《épatant》「たまげさせる、あつと言わせる」という俗語から派生したこの形容詞《épatant》については、後に少し触れる。こうしたことから、ゾラのプレイアド版編者のアルマン・ラヌーとアンリ・ミランは、マネはおそらく、金髪でぼっちゃりとして、コケットで人好きのするアンリエット・オゼールが、『居酒屋』の第11章のはじめにスケッチされたナナの肖像に似ていると考えたのだろうとして、次のように述べている。

マネがこの登場人物の名前を[タイトルに]選んだとき、彼は、『居酒屋』のナナが最後に、ある子爵と一緒に馬車に乗っている登場場面を自由に翻案するにとどめた。一方ゾラの方は、小説『ナナ』の第5章で、皇太子とミュファ伯爵の前でナナが化粧をする場面を描くとき、マネの《ナナ》を思い出すことになる⁹。

叢書第9巻の『ナナ』(1880)は、ナナがヴァリエテ座の新人女優としてオペレッタ『金髪のヴィーナス』の主演で華々しいデビューを飾るところから始まる。そして第2帝政期の高級娼婦のひとりとしてパリの半社交界^{ドゥミモン}に君臨し、ウージェニー皇后の侍従長を務めるミュファ伯爵をはじめ、無数の男たちを惹きつけるが、そのすさまじい浪費によって、彼らを次々と破滅に追いやり、ゾラ自身の表現に従うならば「男を食べる女」*mangeuse d'hommes* の相貌を露わにする。そして、自身も最後

は天然痘に罹患して、パリのグランド・ホテルの一室で、腐敗したおぞましい姿となって息を引き取ることになる。この小説の第5章で、ヴァリエテ座の女優ナナの楽屋を、ミュファ伯爵と義父のシュアール侯爵が、イギリスの皇太子を案内して訪問するという場面がある。そこで、ナナが化粧をしているところが描写されており、それがマネの絵画と関連づけられているのである。

したがって、「はじめに」において述べたように、問題は次の2つに分けることができる。ひとつは、ゾラの小説『居酒屋』とマネの絵画《ナナ》は、実際のところ、どの程度関係があるのか、もうひとつは、マネの絵画とゾラの小説『ナナ』、とりわけ第5章における楽屋でのナナの化粧の場面とはどのような関わりがあるのかという点である。前者の具体的な検討に入る前に、「ナナ」をめぐるマネとゾラに関する重要な先行研究を挙げて、本論の目的と意義をもう一度確認しておきたい。

マネの《ナナ》に関する総括的で重要な研究をおこなっているのは、ヴェルナー・ホーフマンの『ナナ マネ・女・欲望の時代』(原著1973)である¹⁰。マネの《ナナ》を所蔵しているハンプルクのクンストハレでおこなわれた展覧会を契機として著されたこの著作において、ホーフマンは、マネの《ナナ》を「さまざまな芸術および芸術外の関連システム」の中に置くことで、この作品の中に秘められている「多層性」もしくは「多義性」を明らかにすることを目的としている。そのためにホーフマンは、この作品をさまざまなコンテクストの中に位置づける。すなわち、マネとゾラの関係をはじめとして、マネの作品史における図像的系譜(とりわけフラヌールとフラヌーズの人物たち)、売春の主題とその図像的系譜(新古典主義からロマン主義を経て、同時代のセザンヌ、モロー、ドガ、ジェルヴェックスまで)、さらには、大衆的な風俗版画やカリカチュアのような日常芸術の系譜が、時代の社会文化史的背景とともに検討されるのである。そのようにしてホーフマンは、マネの《ナナ》が、古典的な図像的伝統の崩壊と日常芸術や通俗芸術の拡大のはざまに位置する作品であることを、数多くの図版によって明らかにしていくのである。

ホーフマンの研究は、非常に浩瀚で示唆に富んだものであるが、「ナナ」に関するマネとゾラの関係に絞って見た場合、必ずしも十分なものであるとは言えない。この関係は、第三章「マネ、ゾラ、《オランピア》」、および第七章「近代生活の英雄性」の中で扱われている。まず、第三章では、マネの絵と『居酒屋』の関係について、『居酒屋』がマネの絵に影響を与えた可能性を示唆し

つつもそれを追求することなく、むしろ、「プロレタリアのロリータ」であるゾラのナナの原型となったのは、「マネが描いたオランピアという詩的な名前をつけられた大都会の若い娼婦」ではないかと推定し、娼婦の形象においては、1860年代に《オランピア》を描いたマネの方にむしろ優先権が認められるのではないかと述べる。一方、マネの絵画とゾラの小説『ナナ』の関係については、ゾラの想念を支配していたのが悪魔的な「男をむさぼる女」であったのに対して、マネの絵はそうした神話的な深みを持ってはいなかったとする。そして第VII章では、このような違いを敷衍しつつ、ゾラの方は神話的原型を現実化するのに対し、マネはあくまでも大都会の現実の観察者であると述べる。このゾラとマネの比較自体は、一般論として妥当なものであるかもしれないが、マネの絵画《ナナ》とゾラの小説『ナナ』を同じレベルで比較することには、もう少し慎重になる必要があるだろう。なぜなら、すでに述べたように、マネの《ナナ》は、ゾラの『居酒屋』との関連で制作されている可能性が高いのであり、『居酒屋』のナナには、ホーフマンの言うような神話的「垂直性」は付与されていないからである。

ホルス・クレイソンも、その著書『描かれた愛——印象派時代のフランス芸術における売春』（1991）において、マネの《ナナ》の詳しい分析をおこなっている¹¹。19世紀後半のフランス社会における娼婦の表象とその社会文化史的背景の分析は非常に興味深いものであるが、ゾラとの関係の分析においては、上記のホーフマンと同じような問題が指摘できる。クレイソンは、マネの絵画がサロンに落選したのは、「ナナ」というゾラのタイトルによって、「わざとスキャンダルを求めた」からだとするロバート・ハーバートの説¹²に同意し、サロンの審査員による拒絶を理解するためには、マネとゾラの「間テクスト性」 intertextuality を調査する必要があると述べる。ところが、『居酒屋』との関係については、マネは「おそらくそのタイトルを負っている」とするだけであっさり片付けてしまい、マネの絵画とゾラ的小説『ナナ』の第5章との比較に入ってしまうのである。そして、小説中のナナの衣服や化粧は、破壊的なポテンシャルを持つ女の「性」の力を示すものであり、楽屋裏の熱気や匂いや息詰まるような狭さとともに、ミュファ伯爵に強烈な作用を及ぼしていることを指摘し、人を墮落させるものとしての「性」を強調するゾラの小説とマネの絵画の根本的な違いを強調する。この分析自体は妥当なものであるが、1877年のサロンの審査員団や公衆が知っていたのは、『居酒屋』のナナであって、まだ書かれていない小説

『ナナ』のヒロインではないことは、十分に認識しておく必要があるだろう。

以上のように、これまでのところ、ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》の関係についての詳しい研究はおこなわれていないようである。したがって、本稿においては、まず『居酒屋』とマネの絵画に関する研究史上の問題を整理した上で、小説のテキストと絵画のイメージの詳細な検討をおこない、両者の関係はいかなるものであるかについて考察していきたい。そして、マネの《ナナ》の独自性はどこにあるのか、1877年のサロンにこの絵が落選したのはどのような理由によるものかについても検討したいと思う。

3. 『居酒屋』からマネへの影響の有無に関する議論——タブランの否定的見解

上で述べたように、ゾラ研究者のラヌーとミランは、マネがゾラの『居酒屋』を読んでヒントを得て、そこから「自由な翻案」をしたのだろうと考えている。両者の関連を示すもっとも早い時期の証言としては、ユイスマンズが1877年5月13日に、ベルギーの雑誌『芸術家』 *L'Artiste* に掲載した「マネの《ナナ》」という記事がある¹³。この記事は、マネの絵画がジルーの店に展示されたのが、おそらく1877年のサロン開幕と同じ5月1日であり、その直後に書かれたものである。後に詳しく検討するが、まず、ゾラの小説との関連を示す箇所を引用しよう。

1877年のサロンの審査委員会が全員一致で拒絶したマネのタブローは、ジルーの店のショーウィンドーに展示されたところである。

朝も晩も、人々がこの絵の前に群がり、群衆の怒りの叫びや笑い声を引き起こしていることは、付け加えるまでもないだろう。彼らは、カバネルやブーグローやトゥルムッシュといった連中が塗りたくって、毎年春に展覧会[サロン展]の特等席に展示する必要があると思っている商店の日除けの看板絵を眺めるあまりに、愚鈍になってしまった人々である。

タブローの主題は次の通りだ。ナナ、あの『居酒屋』のナナが、特上の米粉の白粉を塗っている。ひとりの紳士が彼女を眺めている。……

したがってマネが《ナナ》において、彼の友人でありわれわれの親愛なる師であるエミール・ゾラが、近く予定している小説のひとつで描こうとしているタイプの娼婦のもっとも完全な見本のひとつを示しているというのは、まったく正当なことである。マネ

は、彼女の将来の姿を、手の込んだ巧妙な悪徳、その奇矯さ、そして好色な贅沢とともに描き出したのである。

ユイスマンスは、マネの《ナナ》は『居酒屋』のナナであると明言し、またこの時すでに、ゾラが後の小説『ナナ』を執筆する予定であることを知っていて、そのヒロインの「手の込んだ巧妙な悪徳、その奇矯さ、そして好色な贅沢」(son vice compliqué et savant, son extravagance et son luxe des paillardises)を、すでにマネが表していると述べているのである。マネが、後の小説『ナナ』の構想をゾラからある程度まで聞いていたかどうか(その可能性は否定できない¹⁴⁾)の議論はさておき、マネがそのタブローの構想において、『居酒屋』からヒントを得たことは、上記のユイスマンスの文章からも確かなように思える¹⁵。しかし、マネ研究者の方はかならずしもそうは考えていない。

反対論者の急先鋒は、マネの資料研究において多大な貢献をしているアドルフ・タバランである¹⁶。彼は、「人がどう考えようとも、《ナナ》はゾラのヒロインから示唆を受けたのではまったくない」(*Nana. Nullement suggérée par l'héroïne de Zola, quoi qu'on ait pu croire*)と断言するのである。タバランは、『マネ、カタログによる作品史』(1931)においては、《ナナ》が「1876-77年の冬に、サン＝ペテルスブルグ通りのアトリエに化粧部屋のセットを作って描かれた」としている¹⁷。しかし、その後の著作『マネとその作品』(1947)においては、モデルをつとめたアンリエット・オゼールが「サン＝ペテルスブルグ通りのアトリエにポーズを取りにくるようになったのは、1876年の9月か10月であった」と書き、「マネは彼女の好意と几帳面さに賞賛を惜しまなかった」こと、「寒くなると、下着姿になれるようにアトリエを暖めた」ことを付け加えている。さらに、右下に「manet 1877」のサインがあることを記し、「この絵は実際、冬の間にようやく完成した」、「たとえば、紳士のモデルをつとめた人物は不明だが、この紳士がアトリエに来たのは1月になってからのことである」と書いている¹⁸。

タバランはこのように、マネの制作が冬の期間に及んでいることを認めながらも、ゾラからの影響はなかったと強調する。彼はその理由として、「当時、ニニッシュ、ニニ、ナナといった呼び名は、ブルヴァール界隈のクロニク時評の種になっているお嬢さん方のあいだで、とりわけ流行していた」こと、そして「1876年の秋にアンリエット・オゼールがポーズを取ったとき、マネはおそらく、たと

えば《身繕い》*La Toilette* といったようなもっと一般的なタイトルで呼ばれたかもしれない作品を作ろうとしていただけ」であり、その頃、クーポーとジェルヴェーズの娘のナナは、『公共福祉』紙に連載された『居酒屋』前半の「恥知らずないたずら娘」*une effrontée galopine* にすぎなかったと述べる。そして「尻軽女のナナ」*la Nana gourmandine* が登場するのは『文芸共和国』に7月から翌年1月まで連載された『居酒屋』後半部、より正確には「11月の連載」からであり、「その頃マネのタブローはすでに制作が進んでいた」と言う。そして、上記のユイスマンスの文章を引用しながらも、「『居酒屋』が11月の連載で、ナナの中にきわめて放埒な売春婦の姿を示したとき、ちょうどタブローを制作していたマネは、この室内の娼婦の絵を《ナナ》と名づけることを決めたと考えるのは十分な根拠があつてのことである」と書き、次のように結論づける。「ゾラはマネに着想を与えたにちがいない。しかし、タブローのタイトルに関してだけであつて、それ以上のものではない。これは確実な事実(un fait certain)であり、日付を突き合わせてみれば容易に点検できることである。」

このタバランの強い断言は、その後のマネ研究者たちにもかなりの影響を及ぼしていると思われる。たとえば、ヴェルナー・ホーフマンは、タバランの見解に反対する可能性を示しながらも、彼の推測は「いちがいに無視することもできない」とし、「ある主張に対して、ことさらに異をとねえるのはやめて」おこうと述べて話題を転じている¹⁹。また、フランソワーズ・カシャンも、1983年の「マネ展」カタログにおいて、娼婦のテーマは当時の流行であり、「マネが『居酒屋』を読む前にタブローに取りかかったことは十分にありうる」と述べ、しかし「いずれにせよサロンに出すときに、ゾラがそのタイトルに着想を与えた」のだとしている²⁰。ホリス・クレイソンも前述のように、『居酒屋』に関しては、タイトルだけの関係と考えているようである。

しかし、本当にゾラがマネに示唆を与えたのは「タイトルだけ」なのだろうか。ホーフマンもカシャンもクレイソンも、タバランのあまりに強い断言にやや気圧された感じだが、なぜタバランが、これほどまでゾラの影響を否定しようとするのかも、やや不思議である。タバランは、「日付を突き合わせてみれば容易に点検できることだ」と言うが、彼の記述にはやや作為が感じられる。というのも、『文芸共和国』誌を調べてみると、ナナが成長した姿を見せる『居酒屋』の第11章が連載されたのは、「1876年11月」ではなく、初回が同年10月23日²¹、続い

て10月29日、[11月5日は休載]、11月12日、19日、26日の5回にわたっている²²。また、タバランは、アンリエット・オゼールがアトリエにポーズに通うようになったのは、「9月か10月」と書いているが、このことについて根拠を挙げているわけではないので、やや穿った見方をすれば、彼が「11月」からとする『居酒屋』第11章連載よりも前にマネのタブローは始められていたことを主張するためであるかのようにも思える。また、紳士を描き入れたのは、バジールが「後から」としか述べていないのに対し、タバランは「1月になってから」としている。この点についても「1月」という根拠が提示されていないが、それは『居酒屋』連載が終了してから、という意味なのかもしれない。つまり、ここには『居酒屋』連載との直接の関わりをできるだけ排除したいという意図が働いているように思えるのである。タバランが、ゾラのナナを形容する言葉遣いを見ると、彼はゾラの人物はかなり俗悪と考えているようであり、マネの《ナナ》を『居酒屋』のスキヤンダルから切り離そうと意図した可能性もある。

作品の研究史に関わる以上の議論は、マネの絵画やゾラのテキストの内容に踏み込むことなく進めてきたが、ここからは実際の作品を参照しながら検討していきたい。まず、マネの絵画に関して、これまでおこなわれてきた図像研究を概観しておこう。

4. マネの《ナナ》の図像分析

ここに描かれているのは、ある室内、おそらく婦人用の私室または化粧室の一隅である。画面の中心軸上に、ひとりの若い女性が左横向きに立っている姿が全身像で表されているが、その顔は鑑賞者の方に向けられ、軽く微笑んでいる。彼女は白いレースのついた下着と水色のコルセットをつけており、足首のあたりに刺繍をした薄いブルーグレーのストッキングに、高いヒールの靴を履いている。彼女は化粧をしているところであり、白いパフをつまんだ右手を軽く上げ、口紅を持って小指を立てた左手は、口元の近くに置かれている。彼女の前には、長い脚の付いた丸い鏡があり、鏡の両横には火のついていない蠟燭が2本立っている。しかし、彼女は鏡を見てはいず、化粧の手を止めて（あるいは化粧を終えたばかりで）、鑑賞者の方を見て微笑みかけている。画面右側では、黒い燕尾服に白いシャツの紳士が、シルクハットを被り、右手にステッキを握って、ワイン色のソファに足を組んで腰掛けているが、その姿は画面の縁で半ば切断されている。室内の家具は、この金で縁取られたルイ15世様式のワイン色のソファと、

同じくルイ15世様式のコンソール・テーブルであり、テーブルの上には紫色の花の咲いた緑色の植木鉢が置かれ、その前の椅子には、水色と白の衣類が掛けられている。ソファの上には、ナナの腰を挟むように、白と緑のクッションが置かれている。背後の壁には水色の壁布が掛かっており、そこにはジャポニズムを思わせる水辺の鶴と花の咲いた枝の模様が描かれている。

この壁布に描かれた鶴の模様に関しては、フランス語の「鶴」grue が俗語で「娼婦」を意味することから、暗にナナの職業を示しているのだとする説がある。しかし、カシヤンのようにこれに反対する見解もあり、その理由として彼女は、この壁布はマネのアトリエの調度品であり、《ニナ・ド・カリアス夫人の肖像(扇の女)》【図2】や《ステファヌ・マラルメの肖像》【図3】(ただし、後者に鶴の模様はない)の背景にもなっていること、また、からかい好きではあるが社交紳士でもあるマネが、よく知っている婦人に対して、そのような直接的な仄めかしをするとは思えないと述べている²³。

ナナのモデルをつとめたのは、前述のように、当時かなり知られていた女優・高級娼婦のアンリエット・オゼールであった。エリック・ダラゴンによれば、マネはニナ・ド・カリアス夫人を通じて、彼女と知り合っただけ²⁴。彼女は、ゲテ座の妖精劇『ロバの皮』の「コケットな妖精」la fée coquette 役など女優として活躍する一方、オランダ国王ウィリアム3世の息子で、当時のパリで派手な遊び人として知られていたオレンジ公の愛人でもあった。多くの解説書には、アンリエットが「シトロン(レモン)」とあだ名されていたと書かれているが、ダラゴンによれば「シトロン」と呼ばれていたのはオレンジ公の方である。アナトール・フランスは、彼女について「マリヴォアの若いヒロイン役のような機知、美しいというよりも愛らしい気品を持つ」(L'esprit d'une jeune première de Marivaux; de la grâce plutôt que de la beauté)と書いて、そのロココ風の優雅な魅力を讃えている²⁵。

カシヤンが述べているように、画面の中心は、全身像で描かれたナナであり、とりわけ白いペチコートをつけた彼女の腰であって、画面全体がその周囲に展開している。ソファの曲線は、彼女の身体の丸みを帯びた曲線に呼应し、2つのクッションがその柔らかさを強調している。しかしナナの身体は一方で、マネの絵がいつもそうであるように、水平線と垂直線によってしっかりと囲まれてもいる²⁶。ホーフマンは、ナナは閉じた「全体」として私たちに対峙しているが、それ以外は鏡を除いてすべて断片であると指摘する。しかし、それはある瞬間

をいわば偶然に捉えた「生の断片」tranche de vieではなく、画家によって用意周到に整えられた状況であるという²⁷。

やはりホーフマンの表現によれば、ここに描かれているのは、画家および鑑賞者を共犯者とした一種の「三角関係」である。ナナは、化粧の手を止めて、画面の前に立つ者の方を見ており、ソファに座って彼女を待っている紳士は、いわば「無視され、だまされてもいる」。この紳士がシルクハットを被ったままであることについて、ホーフマンは、それがもともと評判の良くない女のところにいることを明らかにする芝居のアイデアで、当時の遊び人たちの作法であったと説明している²⁸。紳士の姿が切断されていることは、彼が周囲の家具と同様、端役にすぎないことを示しているだろう。「あきらかにこの絵の見物はこの女なのだ。このことを女の方も心得ている。というのも、彼女は、わたしたちの視姦者の関心にその視線ではっきりと応答しているからだ²⁹。」ホリス・クレイソンも述べているように、ナナは自分の魅力を十分に意識しており、「自分が賛美されていることを意識しつつ、外部の鑑賞者を見ている」のである。クレイソンは、右手に白粉のパフ、左手に口紅という通常考えられない器用さで化粧をしていることに注目し、ナナのポーズが、あくまでも人の目を意識したディスプレイであることを指摘している³⁰。

以上のように、マネの《ナナ》の画面を構成する基本的な要素が、下着姿で身支度をするナナの魅力的な身体、鑑賞者へと向けられたその眼差しと自分の魅力を知っている女のポーズ、そして脇役として追いやられた身なりのいい紳士であることは、多くの研究者の一致するところであろう。

5. テキストとイメージの相関

5.1. ナナの肉体的魅力とそのディスプレイ

それでは、『居酒屋』のテキストとマネの絵画について、具体的な関連を見ていくことにしよう。すでに述べたように、ナナが15歳になって、一人前の美しい娘に成長した姿を見せるのは、小説の第11章である。まず、その肉体的な魅力に関する第11章冒頭部分(『文芸共和国』1876年10月23日号に掲載)を引用してみる。

ナナはだんだん成長して若い娘になった。15歳で彼女は子牛のように育っており、とても肌の色が白く、とても豊満で、糸玉のようにふっくらとしていた。そう、15歳というのは、歯が生えそろうたば

かりで、まだコルセットもつけていない年頃だ。牛乳に漬けられたような、いかにもおきやんな顔、桃のようなすべすべした肌、可愛い鼻、薔薇色の唇、男たちがそれでパイプの火をつけたくなるような輝く目。刈りたての燕麦の色をした豊かな金髪は、こめかみの上に金の粉をまき散らしたかのような雀斑を作り、それが太陽の冠を彼女にかぶせていた。ああ、ロリユー夫婦の言うように、ほんとに可愛いお人形さんだ。まだ涙をかでやらなければならないような子供のくせに、その太った肩は完全な丸みを帯び、一人前の女の成熟した匂いがするのだった。

今ではもう、彼女は紙の玉を胴着の中に入れたりしなかった。乳房が張ってきた。真新しい白い繻子のような一对の乳房が。しかし、それは彼女のお荷物にはならなかった。それどころか、両手にかかえるほどの乳房を欲しがった。……

……彼女は「小さな雌鶏」la « petite poule »と呼ばれていた。ほんとうに彼女は若い雌鶏のように肌が柔らかで、ういういしい様子をしていた。(pp. 708-709³¹)

ここに描かれているのは、子供と大人の魅力が同居するごく若い娘のナナであるが、白くて肉付きのいい体つき、可愛い鼻や口、輝く目、太陽の冠のような金髪、そして「可愛い人形」のような様子は、アルマン・ラヌーとアンリ・ミトランが書いているように、マネのモデルになったアンリエット・オゼールと共通する魅力であろう。

マネの絵の中のナナは、丸みを帯びた肩と腕を見せており、横向きのシルエットによって、前に突き出した腹部と豊かに張った腰が強調され、それが水色のコルセットからはみ出そうとしており、豊満な肉付きを喚起する。左腕にはめられた金色の腕輪は、やはり肌に食い込んでいて、その肉体のぽっちゃりとした柔らかさを表現している。『居酒屋』のナナは「小さな雌鶏」と呼ばれているが、マネの絵の背後の壁に描かれている鶴の図柄は、形態的に見て、ナナの身体の曲線と似通った線を描いているように思われる。少し後ろに反らせた頭から首、胸からウエスト、そして腹部から腰にかけてS字型にうねっていく曲線と、ハイヒールを履いた細い脚とが、鶴の姿と似通っているのである。この類似が意図されたものであることは、同じ壁布を背景にしていると思われる《ニナ・ド・カリ阿斯夫人の肖像》【図2】の図柄と比べてみれば、明確になるだろう。この絵にも背後に鶴の

模様が描かれているが、その形態は《ナナ》の背後の鶴とはやや異なっているからである。

マネのナナは、サテンの光沢を持った贅沢な下着姿で、首や腕、脚を露わにし、鏡を前に化粧をしているところであるが、『居酒屋』の第11章でも、ナナがとてもお洒落で「コケット」であることが強調されている(《Nana se montrait très coquette》)。もちろん、クーポー夫婦の家は日々のパンにも困るほど貧しいのだが、「それでも彼女は奇跡を行った」のである。マネのナナは、こうした身支度の場面に必ずしも必要ではない高いハイヒールを履いているが、『居酒屋』のナナも、「非常に窮屈な編み上げ靴を履いたので、足が痛くて、殉教者の苦しみをなめていた」。しかし夏こそは、「彼女の勝ち誇る季節」(以上、p. 709)であった。

とりわけ、ナナがあるドレスを着ると、非のうちどころがなかった。それは、薔薇色の水玉模様の白いドレスだったが、とてもシンプルで何の飾りもなかった。少し短いスカートは足を露わにし、大きく開いて垂れている袖は、腕を肘まで見せた。胴着の襟は、父親のクーポーから平手打ちをくらうのを避けて、階段の薄暗がりへ来てからハート型に開いて針で留めるのだったが、そうすると雪のような首と胸元のブロード色の影が見えた。それ以外にはただ、金髪のまわりに結んだ薔薇色のリボンだけで、その両端はうなじの上ではためいていた。その服を着た彼女は、花束のようにすがすがしかった。彼女は青春の香り、子供と女の肌の香りを匂わせていた。(p. 710)

この描写では、とりわけ衣服からのぞく肌の美しさが強調されている。しかしながら、マネの絵の中のナナのポーズにもっとも似通っている描写は、フランソワーズ・カシャンが少し触れているように³²、毎週日曜日ごとに、彼女が身支度をする次のような場面であろう。

その日は朝から身支度をし、箆箭の上に掛けてある小さな鏡の前で、何時間もシュミーズのままだった。その姿は、窓からアパート中の人々に見えるので、母親は怒って、下着姿でうろうろするのはいい加減にやめるように言うのだった。しかし彼女は、少しも動じることなく、脚も露わに、シュミーズを肩からずらし、髪もばらばらに乱れたままで、額に砂糖水で巻き毛を貼りつけたり、編み上げ靴のボタンを縫い直

したり、ドレスを繕ったりしていた。(p. 710)

小さな鏡の存在、肌も露わなシュミーズ姿での身繕いといった類似以上に、『居酒屋』のナナとマネのナナが似ているのは、それが他者の目を意識した行為である点である。上記の引用箇所においても、ナナの姿は、窓からアパート中の人に見えるのであり、母親から注意されても動じないナナは、そのことを十分に意識しているのである。

マネの絵に描かれたナナの特徴は、ホリス・クレイソンが述べているように、「自分が賛美されていることを意識しつつ、外部の鑑賞者を見ている」ことである。さらに、同じクレイソンの言葉を借りて言うならば、「ナナはまさに、誰かが見ている時に(観客は、絵画の匿名の鑑賞者であって、隣の紳士ではない)下着姿で化粧をしている人物というだけではなく、まさに見られるために、そのようにしている人物として提示されている」(強調クレイソン)のである。「これは、娼婦が行っているナルシシスティックな化粧のイメージというよりは、むしろディスプレイされた化粧のプロセスである³³」(強調クレイソン)

5.2. 「群衆とのランデヴー」

この「匿名の鑑賞者」を意識した「ディスプレイ」は、『居酒屋』第11章でのナナの描写におけるもっとも大きな特徴のひとつである。というのも、彼女が日曜日にこのように念入りに身繕いをするのは、同じ年頃の仲間の女の子たちと大通りに繰り出して、道行く人々にその魅力を見せつけるためであったからである。「外周道路から城壁のところまで、またクリニャンクールの通りからラ・シャペルの大通りまで」彼女を知らない者はいなかった。これは、今日のパリ18区の中央3分の1くらいの範囲である。「その頃、日曜日は彼女にとって、群衆とのランデヴー(rendez-vous avec la foule)、通りがかりに彼女を物欲しげに見るすべての男たちとのランデヴーの日であった。」

彼女たちは、街へと抜けだし、外周道路にたどり着いたところだった。そして、6人が腕を取り合って、通りいっぱいになり、明るい色の服を着て、帽子を被らない髪にリボンを結んで歩いて行った。すばやい目で、細めた瞼の端からちらちらと視線を投げかけて、彼女たちはすべてを見ており、首をのけぞらして笑っては、肉付きのいい顎を見せ

のだった。……彼女たちは腰を揺らしたり、身体を丸くしたり、変な格好をしたりしたが、それはただ、衆目を集め、発達してきた胸のふくらみの下で、胴着をはち切れんばかりにするためだった。通りは彼女たちのものだった。彼女たちはそこで、店が立ち並ぶ道路沿いで、スカートをたくし上げながら育ってきたのだった。彼女たちは今でも靴下留めを直すために、太腿までスカートをまくり上げる。……その翻ドレスは、背後に青春の臆面のなさを振りまいていった。彼女たちは、戸外で、ごろつきどものような粗野な卑猥さを持ったむき出しの光を浴びて、その身を誇示するのだった (s' étalaient) が、その姿は、沐浴帰りでうなじも濡れたままの乙女たちのように、愛らしく欲望をそそった。(p. 711)

「沐浴帰りの乙女たち」 des vierges qui reviennent du bain というのは、たとえば旧約聖書の「スザンナと老人たち」のスザンナや、水浴中のところをダヴィデに見初められるバテシバ、あるいはギリシア神話の「ディアヌの水浴」の主題を思い起こさせる表現であるが、現代の乙女たちの姿は「戸外で」 en plein air、「むき出しの光を浴びて」 sous la lumière crue、誇示されるのである。この「自身を誇示する、見せびらかす」 s' étaler という動詞に注目しておく必要があるだろう。それはまさしく商品を陳列し、ディスプレイする行為に他ならない。

このナナたちが群れをなして大通りを練り歩く場面を『居酒屋』の挿絵の主題のひとつに選んだのは、ルノワールである³⁴【図4】。この中でルノワールは、5人の若い娘たちが腕をつないで通りを占領し、特に左の2人が、新聞を読んでいる山高帽を被った背の低い男の前で、からかうように気取ったポーズをしているところを描いている。右端の方では、別の労働者風の男性と子供とが彼女たちの方を見ている。ここには、山高帽のブルジョワと作業着の労働者という階級の混交が見られることにも注意しておきたい。上記の引用にもあったように、彼女たちの仕草は、自分の魅力を引き立てるために計算されたものである。

ナナとポーリーヌは、内心、媚びをひけらかすための、非常に手の込んだ計略をめぐらせていた。息が苦しくなるほど走るのは、ただ、白いストッキングを見せたり、髷のリボンをはためかせたりするためだった。そして、喉が詰まったふりをして、胸を反ら

し、息を弾ませて立ち止まったときには、探すまでもなく、近くに知り合いの誰か、境界の青年のひとりがそこにいるのだった。……彼女たちは、通りで人々が押し合いへし合いする中を、とりわけこうした偶然の出会いのために走っていたのだ。(p. 712)

彼女たちの場所は、まさに通りの人混み、雑然とした「群衆」の中にある。

ナナとポーリーヌは、何時間も、いちばん人混みになっているところに立ち止まっていた。彼女たちの新鮮な美しいドレスは、汚れた短外套や作業服の間でもみくちゃになる。彼女たちのむき出しの腕や首や髪の毛は、臭い息を吹きかけられ、酒や汗の臭いの中で熱くなる。それでも、彼女たちは面白がって、嫌な気持ちになることもなく、顔をますます薔薇色に染めて、自然の堆肥の上にいるかのように笑っていた。(p. 713)

「短外套や作業服」 les paletots et les bourgerons という表現は、上記のルノワールの挿絵のように、ブルジョワと労働者の混交した群衆の姿を示している。

マネの《ナナ》はサロンのために制作された絵画で、その微笑みはサロン会場の観客すべてに向けられるはずであった。しかし、サロンに落選したことで、この絵がキャピュシーヌ大通りに面したジルーの店のショーウィンドーに飾られたことは、きわめて示唆的である。タバランによれば、マネは落選の知らせを聞いて肩をすくめただけで、審査委員会にそれ以上抗議することもなく絵を引き取ったが、マネの落選は世間の評判となり、ジルーがマネのアトリエに駆けつけてきて、作品を展示することを申し出たのだという³⁵。マネは、このアイデアをおそらく歓迎したことだろう。なぜなら、そうすることによってマネのナナは、『居酒屋』のナナと同じように、文字通り大通りの群衆の中に身を置くことになったからである。

以上に引用してきた『居酒屋』の文章は、10月23日の『文芸共和国』に掲載された部分を、ほぼ順を追ってたどったものである。ここでは、ナナの肉体的魅力、下着姿での身繕いという主題、そしてとりわけ、自らの肉体的な魅力を十分に意識して、大通りの人混みの中で、自身をディスプレイするという行為が語られているが、それらはすべて、マネのナナのポーズが意味するところと一致するのである。

5.3. 老紳士の表象——植木鉢とクッション

それでは、マネの絵に描かれている紳士についてはどうだろうか。アルマン・ラヌーとアンリ・ミトランは、『居酒屋』11章の最後の方で、上流の貴婦人にも見えるナナと一緒に馬車に乗っているのを目撃された「子爵」らしき人物の可能性を示唆しているが、問題にすべきはむしろ、『居酒屋』において、はじめてナナにつきまとう「老人」le vieux ではないだろうか。この人物が登場するのは、『文芸共和国』の10月30日掲載分と、次の11月12日掲載分においてのことである。ここではまず、ナナが、造花作りの女工としてケール(カイロ)通りのある店で働いている様子が描かれる。仕事場は、道に面した店の中二階にあって、大きな仕事台を囲んで、8人のお針子が働いており、ルラ夫人が監督をしている。仕事場の2つの窓は「非常に大きく開いているので、女工たちは、仕事台を離れなくても、向かいの歩道を人々が歩くのが見えた」(p. 715)。彼女たちの楽しみは仲間内でひそかに囁かれる猥談であり、ナナは「仕事場でいい教育を受けた」のである。「そこでは皆、たがいに重なって一緒に墮落していった。ちょうど、腐った林檎がまざると、籠全体の林檎が腐るという話のように。」(p. 717) ルラ夫人は娘たちに寛容で、むき出しの言葉さえ使わなければ何でも話せたし、夫人もそれを楽しんでいた。

向かいの歩道で、ひとりの男がじっと立ちつくして仕事場の方を窺っている。それは、「いい身なりをして、短外套バルトを着た五十がらみの男」で、「青白い、とても真面目で威厳のある顔をして、輪のような形をした髭をきちんと刈り込んでいた」。ひとりの女工は、彼が「鼻眼鏡」をかけている「しゃれた男」だと言う(p. 718)。ルラ夫人は「お金を持っていそうだ」とつぶやく(p. 721)。それは実際、ヴィレット大通りにボタンの製造工場を持っているブルジョワだった。彼はナナに目をつけたらしく、長い間向かいの歩道に立っていたが、しだいに大胆になり、通りに出たナナの後を付けて歩くようになる。心配したルラ夫人がナナに付き添って歩くようになって、しつこく2人の後を付けてくる。

当時、比較的身なりのいい男たちが、女工たちの作業する仕事場や女店員たちの働く商店の店先で中を窺ったり、通りを歩く彼女たちの後ろを付けたりする情景は、風俗のスケッチの対象にもなっていた。クレイソンが挙げている【図5】は、婦人帽子店の内部を描いたものであり、帽子作りの女工たちをシルクハットに鼻眼鏡の紳士が外からのぞき込んでいる様子がわかる。同

じく、クレイソンが挙げている漫画【図6】は、ひとりで通りを歩く若い女性の後をしつこく付けて歩く男を表している。こうした情景は、歴史学者アラン・コルバンが近代フランスの売春の歴史を主題にした著書『娼婦』において指摘したように³⁶、19世紀後半の消費社会の進展とともに、娼婦を公認娼家に囲い込んで管理するいわゆる公娼制が衰退し、都市全体に、より誘惑的な雰囲気と自由な売春が広まっていったことと大きな関係を持っている。ゾラは都市における商業の発展と売春構造の変化にいち早く目をつけた作家のひとりである³⁷。

ここで、ゾラのテキストとマネの絵画には、テキストの語句と絵画のモチーフのレベルで、具体的な影響関係が認められるのではないかということを指摘しておきたい。それは、マネの絵の中の、「植木鉢」 pot (de fleurs)、「鶴」 grue、そして「蠟燭」 chandelle といったモチーフに関わることであり、また、絵の中の紳士のナナに対する関係の表象の方法である。

最初のひと月は、ナナもその老人のことをとても面白がっていた。いつでも彼女の後を付けている姿は見るからに滑稽だった。文字通り女の尻を触る男で、人混みの中で、なにくわぬ顔をして後ろから彼女のスカートを探るのである。(Un vrai fouille-au-pot, qui tâta sa jupe par-derrière, dans la foule, sans avoir l'air de rien.) (p. 725)

問題にしたいのは、この「女の尻を触る男」 fouille-au-pot という言葉である。この語義は、今日ではあまり使われない19世紀の俗語と思われ、『リトレ辞典』や『ラルース大フランス語辞典』にもこうした意味は収録されていないが、『フランス語宝典』に、《Débauché qui aime à palper les femmes》(女を触るのが好きな放蕩者)の語義とともに、上記の『居酒屋』の例文が載っている。この場合の《pot》は、俗語で「尻」を意味するが、この語は一般には「壺」や「植木鉢」の意味である。

実は、上の引用に先立つ部分にも、同種の表現が使われている。それは、仕事場の女工たちが、何気ない表現に猥褻な意味を与えて興じているさまを描いた部分である。

誰かが一言、それもとえば仕事に関して、まったく罪のない言葉でも洩らせば、さっそく他の娘がそれをからかって解釈する。娘たちはその言葉を勝手に曲解して、猥褻な意味を与え、ごく簡単な言

葉にも途方もない仄めかしを与えるのである。たとえば「私のピンセットが割れちゃったわ」とか、「私の壺の中に指を突っ込んだのはだれ？」(《 Qui est-ce qui a fouillé dans mon pot? 》)とか。すると、娘たちはすべてを、向かい側で立ちつくしている男 (monsieur qui faisait le pied de grue en face) に結びつけた。どうしたって、その男があらゆる仄めかしの行き着く先だった。

「その男」とは、例のナナをつけ回している老紳士のことである。ここでもまた、《 fouiller dans son pot 》という言い回しが使われているのだが、この《 pot 》が二重の意味に解釈されているのは明らかである。ここではまた、《 faire le pied de grue 》(鶴の足をする→立ちつくす)という表現も出てくる。

マネの《ナナ》の背景に描かれた鶴の模様は、すでに述べたように、「鶴」grue が俗語で「娼婦」の意味であることから、従来ナナ自身に結びつけて解釈されてきた。われわれも、この鶴の形態が、ナナの身体の曲線的な形象に似通っていることを指摘した。しかし、上記の引用部分から考えれば、それはナナばかりではなく、じっと立ちつくしてナナを待っている老紳士をも表していると考えられるだろう。この鶴の模様が、男のちょうど頭の上に描かれているのも、その関係を示しているように思えるのである。「娼婦」の意味も、もともととは鶴がじっと立って見張りをする習性を持っていることから派生した意味である。別の箇所ではまた、この紳士の脚が、「炭焼き人の脚」「本当のマッチ棒」と形容されているが、それは黒くて細いという意味であると思われる、やはり鶴の脚に結びつけることができるのである。マネの絵の中の紳士は、立っているわけでもないし、特に細い足をしているわけでもないが、ナナの身支度が終わるのをじっと待っている、あるいは彼女に待ちぼうけをくわされているという意味では、『居酒屋』の老紳士と重なるのである。一方、ゾラのテキストの中には、同じくじっと立っていることを表す表現で、「蠟燭のように突っ立っている紳士」le monsieur planté comme un cierge という言い回しも出てくる。

マネの《ナナ》の鏡の両横に描かれた2本の蠟燭や、壁布の模様の鶴を、老紳士に関する上記の『居酒屋』のテキストと結びつけて考えるのは、やや牽強付会であるかもしれない。しかし、「植木鉢」の存在に関しては、マネは『居酒屋』のテキストからヒントを得ている可能性が高いように思えるのである。フランソワーズ・カシャン

は、マネの構図が、ナナの腰を中心にして構成されたものであることを指摘したあとで、「ユーモラスなのは、鮮やかなヴェロネーゼ・グリーンの鉢カバーに入った植木鉢が、シルクハットをかぶった男の顔に、また椅子の上に置かれたペチコートが、ステッキが置かれたパンタロンの膝に、シンメトリックに呼応していることである」と指摘している³⁸。とりわけ、男の頭部と植木鉢が、ナナを中心として左右対称の位置にあることが見て取れるが、この配置が意図されたものであることは、植木鉢の緑色の部分が、コンソール・テーブルより上にあがって宙に浮かんだようになっており、よく見るとその下に黒い台が置かれていることから明らかであろう。植木鉢は、わざと男の顔の高さと合わせるように配置されているのである。

さらに指摘したいのは、「女の尻を触る男」fouille-au-pot という言い回しそのものに関わる問題である。この紳士のナナに対する関係は、どのようなものだろうか。ホリス・クレイソンは、この紳士は「彼女のお尻を見ている」と言う。ヴェルナー・ホーフマンは、「紳士の鋭い視線は、女性の腰のくびれに注がれているが、同時に、それはあたかも放心しているかのように、宙空にさまよってもいる」と言う。確かに、ホーフマンの言うように、その視線は宙をさまよっているようでもあるが、ウエストから腰のあたりに注がれているようでもある。彼の興味を表していると思われるのが、ソファの縁の金色に波打つ曲線である。その金色の線は、紳士の首元から発して、ナナの腰から膝にかけての部分をつまむように回り、紳士の脚の方へと戻ってくる。すでに述べたように、ゾラの『居酒屋』では、くだんの老紳士は、仕事場の向かいの歩道で長い間立っていた後、ナナの後をつけ回すのである。「後を付ける」「スカートの後ろに男を引きずる」といった類の表現は、この部分のテキストの中に10回近く反復されており、しだいに男が大胆になってナナに接近していく様が描かれている。

この点で、マネの絵の中でもうひとつ注目したいのが、中央に立つナナの腰を挟むように置かれた2つのクッションである。これらが、ナナの身体の柔らかさや膨らみを喚起することはすでに述べたが、このうち、右側にある緑色のクッションは、よく見るとやや奇妙な描き方がされている。つまり、対角線から右側の部分が、黒い影になっているのである。この対角線は、ナナの爪先を頂点とする逆三角形の構図を作るのに貢献しているとも思えるが、なぜクッションの半分にこのような黒い影ができるのだろうか。光は、画面の左側から当たっている

が、クッションにこのような影を落とす物体は見あたらない。このクッションの黒い三角形に注目してみると、それが紳士の右腕とその手に握られたステッキが作っている三角形とほぼ平行関係にあることがわかる。つまりこのクッションの影は、ステッキを持った紳士の右腕がナナの腰へと迫っていく動き、もしくはその欲望を表しているように思えるのである³⁹。また、クッションの残りの明るい緑色の部分では、後ろのソファに置かれているはずのクッションが、まるでナナの白いアンダースカートに直接触れているような筆触が認められる【図7】。これは、左の白いクッションの筆触と比べてみれば明らかであろう。白いクッションは、そのまっすぐな筆触によって後ろのソファに置かれていることがわかるのに対し、緑のクッションは、ナナの腰の曲線をなぞるように描かれ、あたかも直接押し当てられているように見えるのである。ここでは画家の筆が、まさにナナの腰に接触しているわけである。また、クッションの影の部分の筆触も、紳士の右腕と平行しており、ナナの腰へと迫っていく動きを表している。

一言で言えば、この緑色のクッションとそれを描く画家の筆触は、ナナの背後にいる紳士の欲望を代替しているのである。彼は、すでに引用した『居酒屋』のテキストに従えば、「文字通り女の尻を触る男で、人混みの中で、なにくわぬ顔をして後ろから彼女のスカートを探る」*Un vrai fouille-au-pot, qui tâtait sa jupe par-derrière, dans la foule, sans avoir l'air de rien* のである。このクッションが、植木鉢と同じ緑色の色調を持っているのは示唆的ではないだろうか。マネの絵の紳士の視線が、宙を見ているようでもあり、ナナの腰に向けられているようでもあるのは、無関心なふりと欲望との同居を表していると思われる。

ゾラの『居酒屋』は、下層の労働者階級の生態を赤裸々に取り上げたその主題だけでなく、民衆階級の俗語をはじめて文学テキストの中に大々的に導入したことで、文学史上有名である。ゾラは、アルフレッド・デルヴォーの『隠語辞典』*Alfred Delvaux, Le Dictionnaire de la langue verte*などを参照して隠語や俗語の膨大なリストを作り、それを、労働者たちの会話文の中だけでなく、「あたかも小説がグット＝ドール地区（『居酒屋』の舞台の労働者街）の住民の集合的な「声」によって話されているかのように」、叙述文のエキリチュール自体の中にも溶け込ませたことで知られる⁴⁰。この《*fouille-au-pot*》もそうした俗語表現のひとつであると思われるが、マネもゾラの小説独特の言葉遣い

に反応し、絵の中で一種の言葉遊びを楽しんでいるのではないだろうか。

5.4. ナナと老紳士の関係

『居酒屋』において、ナナと老人のその後はどうなるのだろうか。毎晩のように父親に殴られていたナナは、ある夜、寒さと空腹と酔いつぶれた両親の惨憺たる姿に耐えかねて家を飛び出し、戻って来なかった。どうもその老人の世話になっているらしい。ある日、巡査のポワソンが、「マルティール通りを下っていたら、爺さんの腕にすがって歩いている女の子が目の前を歩いていて、これはどこかで見たことのあるお尻（*troufignon*）だと思ったら」それがナナだったと報告する。彼女は「ウールのきれいなドレスを着て、首に金の十字架をつけて」幸せにやっているとポワソンは言う。

「あの子は、抜け目がないよ。いやに落ち着き払って、おれに付いてくるよう合図をしたのさ。それから、どこか、カフェか何かに爺さんを片付けたんだ…ああ、見事なもんさ、爺さんときたら！ 追っ払われてさ、爺さんときたら！（*Oh! épatant, le vieux! vidé, le vieux!*）…それからあの子はおれのいる戸口のところに戻ってきたのさ。ほんとに蛇みたいだよ！ やさしくて、ぺちゃくちゃおしゃべりして、子犬みたいに手をなめるんだ！」（p. 733）

パトロンとなった老人は、ナナに好きなようにあしらわれているのである。この箇所では、ナナの手腕が《*épatant*》という俗語で表現されていることにも注意しておきたい。すでに見たように、この語は、マネがゾラ宛の手紙で『居酒屋』を一言で評した言葉である⁴¹。ナナの老人に対するこうした態度は、やはり老紳士の存在をまったく無視して傍らに待たせたまま、鑑賞者に微笑みかけているマネの絵の中のナナと同じである。ナナと老人の同様の関係は、次の部分にも現れる。

そうだ、あの子がこの前あの爺さんを置き去りにして（*planter là son vieux*）逃げたそうだが、物を知らぬ娘のやりそうなことだと人々は彼女〔＝ジェルヴェーズ〕に話した。ナナはあの爺さんのところでとてうまく行き、甘やかされ、かわいがられて、才覚さえあれば浮気だって出来たくらいだった。しかし、若い者は馬鹿なものだ。あの子は、よくは分らないが、どこかのにやけた若造と逃げだしたら

い。確かだと思えることは、ある日の午後、バステュー広場で、ちょっと買い物をするので爺さんに3スー貸して欲しいと頼んだそうだ。爺さんはいまだにあの子を待っているらしい。(p. 738)

『居酒屋』の老紳士は、あくまでもナナに置き去りにされ、じっと待っている人物として描かれている。これは、マネの《ナナ》における紳士の扱いと同じではないだろうか。その後ナナは、ダンスホールで派手なカンカン踊りを踊っているところを両親に見つかって家に連れ戻されるが、また飛び出すということを何度か繰り返す。ひどく洒落た身なりをしていることもあれば、薄汚い格好をしていることもあった。そして、ある時、ついにふたたび戻って来ることはなくなるのだが、最後にランチエが、馬車に乗って「大家のお坊ちゃんたち」と親しげに話しているナナをよく見かけるといふ。

「そうとも、あの子は馬車に乗って、とてつもなく洒落た格好をしていたよ！ まったくあの子だとはわからなかったくらい、上流の貴婦人に見えて、ういういしい顔に白い歯が花みたいだった。おれに手袋を振ってにっこり笑ったよ…きっと子爵でも掴まえたにちがいない。ああ、えらい出世だ！」(p. 747)

これが『居酒屋』におけるナナの最後の姿である。この部分は第11章の最後近くにあり、『文芸共和国』1876年11月26日掲載分に当たる。このようにして、ナナがいわゆる「高級娼婦」となったことが示唆されるのである。

6. 考察

6.1. マネの独自性

以上の『居酒屋』テキストとマネの絵画の照応を検討してみると、「《ナナ》はゾラのヒロインから示唆を受けたのではまったくない」とするタバランの否定的見解に反して、マネが絵画の制作に当たって、『居酒屋』第11章を参照したことはほぼ間違いないと思われる。ナナの身体的魅力と下着姿での身繕い、大通りの群衆の中でその魅力を見せびらかす態度、ナナの後ろにつきまとう老紳士の存在、そしてその老人を置き去りにして、他の男たちに媚態を振りまく様子など、『居酒屋』のナナに関するエピソードは、多くの研究者がマネの《ナナ》の図像から読み取っている解釈と一致するのである。われわれは、マネがおそらくこうしたエピソードだけでなく、ゾラのテキストの言葉遣いそのものに反応しており、そ

のことが「植木鉢」や「鶴」もしくは「蠟燭」のモチーフに表れているのではないかと推察した。

マネの絵が、おそらくゾラのテキストに依拠していることは、別の面からも示すことができる。ホルス・クレイソンは、マネの絵には正面を向いた女性の人物像がたくさんあるが、《ナナ》がきわめて特異であることを記している⁴²。実際、《街の女歌手》や《オランピア》【図8】などヴィクトリーヌ・ムーランをモデルにした絵画から、ベルト・モリゾやその他の女性たちの肖像、《フォリ＝ベルジュールの酒場》にいたるまで、マネは多くの女性正面像を描いているが、鑑賞者の方にこのような媚態を示している女性像は他に1枚も見あたらない。この事実はどうのようなことを意味するのだろうか。

おそらくこの絵において、モデルの女優アンリエット・オゼールは、『居酒屋』の「ナナ」を演じているのである。彼女の身振りが、観客の目を意識したポーズであることはすでに指摘されてきた通りであるが、そのことは、マネがこの作品を《ハムレットに扮したフォール》【図9】(1877)とともにサロンに送ったことから推察できる。なぜなら、マネは毎年のサロンに応募する2点ないし3点の作品に関して、何かしら共通するテーマを設定していることが多いからである⁴³。このフォールの肖像においても、羽根飾りのついた帽子を被り、伝統的な衣装を身につけて、右手に剣を持ち、左腕にマントをかけたバリトン歌手の姿が、中央に全身像で描かれている。有名なシェークスピア劇を下敷きにしたアンブロワーズ・トマ(1811-1896)作曲のオペラ《ハムレット》(1868)は、マネをはじめとする印象派の大コレクターであったことでも知られる歌手ジャン＝バティスト・フォール(1830-1914)の当たり役のひとつであった。すでに前作の《ミニョン》(1866)で絶大な人気を博していた作曲家のトマは、国際的な成功を収めたこのオペラによって、ナポレオン3世からレジオン＝ドヌール勲章を授与されたほどである。《ハムレットに扮したフォール》と《ナナ》は、一方は男性像で他方は女性像、一方は伝統的な昔ながらの衣装で、他方は最新流行の女性ランジェリー、一方はロマン主義的色彩の強いオペラで、他方はスキャンダラスな自然主義小説、といった数々の対比を示す組み合わせでもある。しかし「演技をする人物像」という点で、両者は共通しているのである。

マネの絵画はこのように、ナナという人物の性格や老紳士とのエピソードにおいて『居酒屋』のテキストに依拠するところが大きいと思われるが、一方では、マネが実に見事なまでに、ゾラの叙述の中に存在していた諸要

素を一幅のタブローの中にまとめ上げていることを指摘しなければならないだろう。そして、鑑賞者との「三角関係」を構築することでナナの大胆な「娼婦性」を浮き彫りにするとともに、さらに『居酒屋』にはなかった贅沢さを付け加えることで、マネ独自の作品にしているのである。

マネの作品は、ユイスマンスが述べていたように、小説の最後にスケッチされるナナの将来の姿を先取りするものであろう。『居酒屋』のナナは、造花作りの女工で、お洒落をするといっても「6フランの木綿のドレス」を1枚持っているきりである。また、ナナを囲うことになる老人は、ボタン製造で小金を貯めたブルジョワであり、彼がナナに買い与えるのは「ウールのドレス」にすぎない。参考までに挙げておくのは、1878年の『居酒屋』挿絵版に挿入されたアンドレ・ジルの《ナナ》と《ナナの老人》を描いた2枚の挿絵である【図10、11】。それに対して、マネの絵の背景は、瀟洒なインテリアの室内であり、彼女が身につけているのは絹の高級ランジェリーである。ユイスマンスはマネの絵についての記事の中で、高級下着についての蘊蓄を傾け、それこそが、高級売春という今日の「悪徳」 vice の指標であることを記している。彼によれば、ナナが身につけている刺繍入りの「鈍い光沢を持つ目の詰んだストッキング」は、ロンドン製のものである。

今日では悪徳の貴族制(l'aristocratie du vice)は、下着に認められる。お粗末な下っ端女優は、けげんばしい衣装を見せびらかすが、真の豪奢というものは、飾りのいっぱい付いたドレスや、羽根飾りや小鳥の付いた帽子よりも、シュミゼットのレースやストッキングや可愛らしい細工の深靴に燦然と現れるのである。さらに付け加えるなら、路上の掃き溜めの上を長い間歩き回ったあとで、ある日、羽布団のベッドの上に飛び乗ることができた民衆階級の娘たちの、羨望であり夢であり理想であるのは、この布地、すなわち絹で服を作ってもらい、その上で寝ることだ。絹は、料金の高い娼婦クルチザンヌの商標である。

ナナはしたがって、画家のタブローの中で、その同類たちにうらやましがられる頂点に達したのだ。そして、悪の道に長けた彼女は、ストッキングとミュールのエレガンスこそが、男たちを陥落させるために娼婦たちが発明したもっとも貴重な刺激物のひとつに他ならないことを知っているのだ⁴⁴。

こうした贅沢なランジェリーや靴と並んで、マネがナナに与えたもうひとつの特徴は、彼女が化粧をしているところを示したことである。すでにクレイソンの指摘にあったように、ナナは右手にパフ、左手に口紅を持ったやや不自然な姿でポーズしており、「化粧」という行為が強調されている。ここには、ボードレールが主張した「現代性」の表象を見いだすことができるだろう。よく知られているように、詩人は『現代生活の画家』の中の「化粧礼賛」Eloge du maquillage において、「女性は、偶像として崇拝されるために、身を金粉でおおわなければならない」と書き、審美的な観点から、「自然」を凌駕する「人工」の魅惑を説いた⁴⁵。

女性が自らの身体に施す行為としては、いわゆる「身繕い」toilette と「メイクアップ」maquillage とがあるが、マネのナナがおこなっているのは、とりわけ後者である。しかし、19世紀の身持ち正しい婦人たちに認められていたのは、肌の手入れの範囲を超えない「自然な」化粧であって、白粉をつけたり紅を塗ったりというこれ見よがしの行為は、社会的・道徳的に逸脱したものであり、明らかに「娼婦」を意味していたのである⁴⁶。

『居酒屋』の第11章にも、ナナが米の白粉(poudre de riz)をつけようとしているところを父親に見つかる場面がある。「ある朝、彼 [=クーポー] は、彼女が紙袋の中をゴソゴソして、顔に何かを塗ろうとしているのに気づいた。それは米の白粉で、彼女は汚らわしい趣味から(par un goût pervers)、サテンのような細やかな肌にそれを塗りつけようとしていた。彼は、粉屋の娘とののしりながら、その紙で顔の皮がむけるほどこすった。」(p. 723) 白粉を塗る行為は、ここでも悪徳と結びつけられていることがわかる。

こうした贅沢な下着や化粧は、高級娼婦としてのナナを強調するものであるが、ユイスマンスはそこからマネのタブローには、「芸術的な官能性」l'artiste volupté が立ち上っており、そこには「乱れたベッド」le lit défait を思わせるものがあると述べる。彼はまた、このマネの新作には、「かつて印象派以外の画家が誰ひとり描くことのできなかつたもの、すなわち娼婦(la fille)」が存在していると述べて、次のように書いている。

くねる腰の刺激的な形を表現すること、潤んだ眼差しの淫らさを表現すること、薄地のリネンの下で動く肉体の匂いを感じさせること、ちらりと見える下着の豪華さを表現すること、娼婦たちの無気力さや興奮、享乐的な動物性、疲れ切った諦めを表

すこと、こうしたことすべては、この不幸な時代に、
エコール・デ・ボザール
 官立美術学校が首都パリの路上に送り出す何千人の画家がよってたかって、描き出すことはできなかったものである⁴⁷。

ユイスマンスは、マネの印象派的な筆遣いを「制作のぎこちなさ」 *gaucherie d'exécution* と呼んでいるが、それが、娼婦たちの喚起するさまざまな動きや匂いや気分を表現していることも指摘している。われわれもすでに、ソファの上のクッションの筆触が、一種の欲望の痕跡であることを指摘したが、ナナの腰の豊かさを示すペチコートペチコートの筆触も、この絵に官能性を与えていることは確かである。

しかしながら、マネはその官能性を、ペチコートの白の中に隠蔽しているように思われる。この絵の中心はナナの腰部であり、ホーフマンが指摘するように、この大きな部分を占める明るい白によって、女は鑑賞者を挑発しているのだが、彼女の身体身体の中心部は、その「まばゆい輝きの中に消え去って、非物質化され」ているからである⁴⁸。このまばゆい白は、われわれに、ゾラのデパート小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)の最終章で繰り広げられる「白物の大展示会」の描写を思い起こさせる。ここでは、ハンカチやリネン類、ベッドシーツや婚礼道具、ありとあらゆるレース、さらにはさまざまな白い下着類が、花嫁を迎えるための巨大な閨房となり、「燃えさかる白い炎の讃歌」を歌い上げる。「そこにあるのはただ、このめくるめくような白、すべての白が溶け込んでいる光り輝く白であり、白い光の中に雪のように降り注ぐ細かい星粒だった⁴⁹。」贅沢な下着の発達発達は、高級商業の発達発達と関連づけられるが、ナナのペチコートの白も、まさしく娼婦という「商品」のまばゆい輝きを想起させるのである。マネの絵にはまた、18世紀ロココのブーシェやフラゴナールの作品に見いだせるような、官能的な装飾性が認められることも指摘しておきたい。

6.2. 1877年のサロン落選の理由——《オランピア》と《ナナ》

この年のサロンの審査委員会は、アカデミズム系の画家エネール Henner を委員長として、カバネル、ブーグロー、ボナ、ローランスらを含む20人によって構成されていた⁵⁰。マネが提出した2点のうち、《ハムレットに扮したフォール》は問題なく入選したが、《ナナ》は落選した。本論の締めくくりとして、マネの《ナナ》が、1877年のサロンに落選した理由について、まとめておきたい。

フランソワーズ・カシャンは、落選の理由は「いかがわしい」と判断された主題に加えて、マネが印象派の一員であると思わせるような自由な筆触の技法であったと言う。実際、1877年と言えば、ルノワールの《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》や《ぶらんこ》、ピサロの《赤い屋根》、モネの《サン＝ラザール駅》連作、ドガの《アブサント》や《花形》などの作品が目白押しで、印象派がもっとも印象派らしい内実を示したと言われる第3回印象派展が開催された年である。アカデミズム派の画家たちにとって、こうした「新しい絵画」の台頭は大きな脅威であり、マネが展覧会には参加しないものの、彼らの首領格と見なされていたことは確かであろう。実際、《ナナ》はかなり明るい色彩と大胆な筆触を持っていた。そして、上記のユイスマンスの引用にあったように、そのような自由な筆触が生身の「娼婦」の肉体を感じさせ、主題の「いかがわしさ」を増強させたと言えよう。

しかしながら、おそらくより大きな問題は、やはり主題そのものにあっただろう。1884年にエドモン・バジールは、この落選について、「礼儀作法」 *convenances* に反したためであると述べて次のように言っている。「ブーグロー氏が、泡立てたクリームでできた裸の女神たちを想像するのに発揮している、恥じらい、慎ましき、貞潔といったあらゆる美德の観念が、この現代のバリの女性に安息の場所を許さなかった」のである。バジールはまた、「サチュロスに身を差し出すニンフたちは、たいへん結構。しかし、下着姿のきれいな娘は禁止だ！」と述べて、サロンの審査員団を皮肉っている⁵¹。12年前の《オランピア》と同様に、神話の衣をまとっていない同時代の現実の娼婦を描いたことは、相変わらずの侵犯であった。

しかし、1877年の《ナナ》は、1865年のサロンでスキャンダルを引き起こした《オランピア》とは異なる特質を持っている。ティツィアーノを下敷きにした《オランピア》は、まだ伝統的なヌードとの関わりを色濃く持っており、黒人の召使いの存在によって、オリエンタリズムをも喚起するタブローであった。また鑑賞者の方をまっすぐに見つめるその眼差しは、一種の近寄りがたさを感じさせた。それに対して《ナナ》は、鑑賞者につこりと微笑みかける、より「自然な」娼婦である。彼女は下着を身につけているが、マネは、同じモデルを背後から描いた《鏡の前で》【図12】(1880年に公開)について、あるジャーナリストに「サテンのコルセットはおそらく現代のヌードだ」と語ったという⁵²。下着姿はヌードよりも現実性を与えるだけでなく、ユイスマンスの評言にもあったように、

贅沢な下着は、高級娼婦であることの標識でもあった。

ホーフマンは、とりわけ審査員たちの感情を害し、作品を落選させたのは、シルクハットの紳士の存在であると指摘する。そして審査員たちの中の何人かは、その訪問客に自分の姿を認めて狼狽したのだろうと言う⁵³。神話や古典的な物語の枠組みを借りているわけでもなく、また道徳的な教訓を示しているわけでもないマネの絵は、当時の公然の風習であったブルジョワ紳士と高級娼婦の関係をあからさまに示していた。これは、1874年のサロンに《オペラ座の仮面舞踏会》【図13】が落選した理由と同じ側面を持つ。この絵では、黒いシルクハットに燕尾服のブルジョワ紳士たちと高級娼婦たちの「愛の取引」が描かれ、幾組もの親密なカップルが誕生しているが、画面上部に切断された形で示されている女性の脚や太腿の断片が、この場で取引されているのは性的消費のための商品となった女性たちであることを明示している⁵⁴。

しかし《ナナ》が《オペラ座の仮面舞踏会》と異なるのは、金銭で買われる商品である女の方が優位に立ち、パトロンであるはずの男を無視するような態度を取っていることである。ロバート・ハーバートは適切にも、「彼女は生意気な独立性をもっており、彼女を援助している男を支配することが出来るように見える」ことを指摘している。これは、12年前に展示された《オランピア》と共通する特色である⁵⁵。《オランピア》は、とりわけ大きな花束の存在によって、金銭で買われる娼婦であることが明示されている一方で、その毅然とした独立自尊の眼差しによって、鑑賞者を戸惑わせたのであった。マネのナナは、《オランピア》とは異なって、鑑賞者の方々にこやかな微笑みを投げかける。しかし、その微笑みは、彼女の前に立つ誰にでも向けられているのであり、男はいくらでも取り替えが可能なのである。その微笑みはつかの間のものにすぎず、男は、たとえ一時のあいだ彼女を手に入れたとしても、すぐに傍らの紳士のように、置き去りにされてしまい、無視されてしまうのである。

紳士の姿が画面の端で切断されていることは、彼が軽視されていることを表すのではないかとすでに述べたが、切断の効果はそれだけではないだろう。一般に、画面の端で切断されている人物は、画面の中と外の両方の世界に属していると考えられるが、この帽子を被ったままの紳士は、その身なりにふさわしい公的な社会の住人であると同時に、娼婦の私室を訪れる男でもある。さらに、《ナナ》のタブローに関して言えば、この紳士の切断は、画面の外の鑑賞者に、自分が立っている

外の空間と画面の中の空間が一続きであることを意識させる効果を持っている。つまり、ナナの微笑みを前にした鑑賞者(男性)は彼女に魅惑されるが、彼は彼女を占有することはできず、傍らに置き去りにされている紳士に自分の姿を重ねざるを得ない。それが彼(鑑賞者)を居心地悪くさせるのである。エドモン・バジールは、後から付け加えられた紳士は、ない方がよかったとする意見に与しており、「このコケットな女の挑発的なポーズは、この邪魔な男がいなくとも、十分に説明される⁵⁶」と述べているが、これは男性鑑賞者の居心地の悪さを示しているのではないだろうか。

強調しておかなければならないことは、金銭的に依存しながらも男に対して優位に立ち、しかも不特定多数の男に魅力を振りまくこのナナの娼婦性は、すでに見てきたように、ゾラの『居酒屋』におけるナナの特徴であったことである。それをマネは、鑑賞者をも巻き込む三角関係を構築することで、実に巧妙に視覚化したのである。すでに述べたように、マネの《ナナ》が大通りのショーウィンドーに展示されたことは、大通りを闊歩して自分の魅力を見せびらかし、「群衆とのランデヴー」を楽しんでいた『居酒屋』のナナと同じ状況を作り出した。このジルーの店での展示について、ホーフマンは、「フラヌール(散策者)がヴォアユール(視姦者)の経験をする⁵⁷」と書いているが、マネの絵の場合、鑑賞者は「ヴォアユール」 voyeur すなわち、のぞき見をする人間ではない。このことは、娼館の女たちとやはり画面の端で切断されたシルクハットの紳士を描いたドガの何枚かの絵(たとえば【図14、15】を参照)と比較すればよくわかる⁵⁸。ドガの絵においては、画面の中の人物が鑑賞者の方を見ることはないの、鑑賞者は「ヴォアユール(視姦者)」であるかもしれないが、マネの《ナナ》においては、画面の内と外は連続しており、鑑賞者は画面に巻き込まれざるを得ない。われわれは、娼婦の私室をのぞき見るのではなく、娼婦の私室が大通りに向かって開かれているのである。

マネの《ナナ》がサロンに落選した理由として、最後に挙げられるおそらくもっとも大きな理由は、やはりこの『居酒屋』の人物の名前を題名に付けたことであろう。ロバート・ハーバートは、「マネは、ヒロインが娼婦であることを確実なものとするそのタイトルによって、わざとスキャンダルを招いた⁵⁹」としている。ホーフマンも、老紳士の存在に加えて、「いかがわしい同時代の題名」を付けたことで、「マネは二重に因習に抵触していた」と述べている⁶⁰が、それ以上、その「いかがわしさ」に踏み込

んではない。繰り返しておくが、1877年の時点では、ゾラの後の小説『ナナ』はまだ書かれてもいない。マネが審査のために、《ナナ》のタイトルをつけた作品を提出したのは、3月のことであるが、『居酒屋』はその少し前の1月末に単行本として出版されたばかりであった。連載中からすでに騒ぎ立てていた新聞雑誌は、より白熱した論争を繰り広げ、「とてつもない不消化…唾棄すべき猥褻さ…胸の悪くなるような不潔さ」(ポンマルタン)といった非難は逆に小説の宣伝となって、版は重ねられていった。

サロンの審査員たちや同時代の公衆の多くは、『居酒屋』のナナを知っており、その抗いがたい性的魅力と生意気さを知っていた。彼女はまだ、後の小説『ナナ』におけるような「男を食べる女」の相貌は現してはいないが、すでに十分に「危険な女」であった。その「危険性」は、彼女が単に娼婦であるというよりも、その出身階級にあったと思われる。マネのナナが、どれほど贅沢な絹やレースを身につけ、優雅な微笑みを浮かべていたとしても、「ナナ」という名前自体が、『居酒屋』の階級と、ゾラが小説の中でその階級に強く結びつけた飲酒、食食、怠惰、性的放縦、狂気などの遺伝的悪癖を喚起し、ブルジョワを恐怖に陥れるだけの効力を持っていたのである。しかも、上で述べたような、パトロンである男性に対するナナの優位性は、後の小説『ナナ』でより一層明らかになることであるが、彼女が金銭に一切の執着を持たないところからくる。彼女は贅沢を好み、その浪費は果てしがらないが、それを失うことをまったく恐れないのである。したがって、男性はナナに対して、自身の経済力や社会的地位を支配の手段にすることはできない。ナナは、男に金銭を要求するが、金銭に支配されることはない。なぜなら、金のなくなった男は取り替えればいだけだからである。『居酒屋』においても、家を飛び出したナナには、羽振りのいいときもあれば、最悪のこともあったことが記されている。ナナのこうした強さは、その出身階級にあったのであり、彼女は「節約」や「蓄財」といったブルジョワ的価値観とは対極の位置にあったのである。

ところで、《ナナ》と同じく娼婦を描いた《オランピア》のスキャンダルに関して、同時代の批評を子細に分析したT・J・クラークは、「オランピアは裸婦として、〈高級娼婦〉として描かれているが、また裸の女として、もぐりの私娼としても描かれているのである」と述べて、その曖昧で矛盾するイメージがスキャンダルの原因であったと指摘している⁶¹。つまりオランピアは、一方では、大

きな花束やアクセサリーや召使いの存在などによって高級娼婦であるかに見えるが、他方では、貧弱な肉付き、固いポーズ、媚とは無縁の表情、観客を見返す視線などによって、下級の私娼の醜く汚れた裸体をも思わせるという両義的なイメージを持っていたことが、人々を戸惑わせたのであった。《オランピア》ではまた、「黒猫」の尻尾を立てた姿が、悪徳と淫蕩と不吉さとを喚起したが、このイメージは、ボードレールの翻訳したエドガー・アラン・ポーの同名の短編に多くを負っている。ボードレール自身も、公序良俗に反する罪で有罪となった『悪の華』(1857)の中で、「猫たち」を詩人の友としており、また「黒いヴィーナス」と呼ばれた混血の愛人ジャンヌ・デュヴァルの背徳的な美を称揚したのだった。

12年後の《ナナ》もまた、《オランピア》とはやや異なる形ではあるものの、似通った両義性を持っているのではないだろうか。つまり、外観上は、白く魅力的な肉体に高級なランジェリーを身につけ、にこやかに微笑みかける高級娼婦であるが、「ナナ」という名前が、下層階級の出自と、美しい外観や純白の下着に隠れたあらゆる不潔さや汚辱、腐敗や墮落を喚起したのである。《オランピア》の黒人女と黒猫は、ボードレールとポーにその文学的な起源を持っていたが、《ナナ》の場合もまた、ゾラの『居酒屋』という文学的参照項が、その作品に一層の「いかがわしさ」と先鋭性を与えたと思われる。

[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《ナナ》1877年、カンヴァスに油彩、ハンプルク、クンストハレ



図7 マネ《ナナ》部分



図2 マネ《ニナ・ド・カリアス夫人の肖像(扇の女)》1873-74年、パリ、オルセー美術館



図8 マネ《オランピア》1863年、カンヴァスに油彩、パリ、オルセー美術館



図3 マネ《ステファヌ・マラルメの肖像》1876年、カンヴァスに油彩、パリ、オルセー美術館



図9 マネ《ハムレットに扮したフォール》1877年、カンヴァスに油彩、エッセン、フォークワング美術館



図12 マネ《鏡の前で》1876-77年、カンヴァスに油彩、ニューヨーク、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館



図13 マネ《オペラ座の仮面舞踏会》1873-74年、カンヴァスに油彩、ワシントン・ナショナル・ギャラリー



図4 ルノワール《居酒屋》1877-78年、ペン・茶色インク・黒チョーク、シカゴ美術研究所



図5 作者不明《婦人帽子店》、ウォッシュ、フランス国立図書館



図6 ジャン・キダン「女の後を付ける男」、『ラ・ヴィ・アミュザント』、1878-79年



図10 アンドレ・ジル《ナナ》1878年、『居酒屋』のための挿絵



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

図11 アンドレ・ジル 《ナナの老人》1878年、『居酒屋』のための挿絵



図14 ドガ 《まじめな客》1879-80年頃または1876-77年、モノタイプ、カナダ国立美術館



図15 ドガ 《サロンにて》1879-80年頃または1876-77年、モノタイプ、パリ、ピカソ美術館

図版出典

- 図 1-3, 7-9, 12-13 Eric Darragon, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991.
- 図 4-6, 14-15 Hollis Clayson, *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991.
- 図 10-11 [Illustrations de *L'Assommoir*] / Gaston Latouche, F. Méaulle, grav.; Auguste Renoir, Bellenger, André Gill, dess.; Emile Zola, aut. du texte, Paris: Flammarion et Marpon, 1878.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22001295/f49.p>
lanchecontact, 2011年1月5日参照。

注

- 1 *Manet 1832-1883*, cat.exp. par Françoise Cachin, et al, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983, pp. 392-396. 同カタログによれば、この店が扱っていたのは、《bimbeloteries, tableaux, éventailes》である。
- 2 ゾラの2つの小説については、以下の版を参照。Emile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome II, 1961, pp. 371-796. Emile Zola, *Nana*, in *ibid.*, pp. 1093-1485. この版については、本注において、Pl.II と略記する。
- 3 『居酒屋』において、ナナがほとんど唯一、後の「宿命の女」を感じさせるのは、まだごく若い彼女がクーポーの転落の原因となる第4章のエピソードである。すなわち、クーポーが屋根から落ちたのは、ジェルヴェーズに連れられてやってきた娘のナナが、歩道から「パパ、こっちを見て！」とカー一杯叫んだ拍子のことだった。ナナには何の悪意もなく、むしろ父親を見つけて嬉しい気持ちから叫んだのだったが、それが子煩悩な父親だったクーポーの人生を狂わせる原因となったのである。
- 4 Hofmann, Werner, *Nana : Mythos und Wirklichkeit*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1973. 邦訳:ヴェルナー・ホーフマン『ナナ マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、パルコ出版局、1991年、38頁。
- 5 『居酒屋』は1877年に38版、翌1878年にさらに12版を重ね、3年後には総計100版に達した。
- 6 サロンへの提出期間は3月8日から20日まで。Cf. Tabarant, *op.cit.*, p. 304.
- 7 注13参照。タバランは、この展示について、「抗議をする者がたくさんいる中で、喝采する者たちも何人かいて、一時は警察が介入すると思われるほどだった」と書いている。Tabarant, *op.cit.*, p. 305.
- 8 また、1877年4月28日付で、カスティリオーネ＝コロナ夫人はマネに宛てて、彼が夫人のために、作者ゾラの署名入りの本を手に入れて送ってくれたことを感謝す

- る手紙を送っている。これは、サロンに落選したマネの《ナナ》がジルーの店に展示される直前のことである。
Manet 1832-1883, p. 393.
- 9 Pl.II, p. 1667.
- 10 注4参照。
- 11 Hollis Clayson, *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991, pp. 67-75.
- 12 Robert L. Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, 1988, p. 113.
- 13 J.-K. Huysmans, 《La Nana de Manet》, *L'Artiste* (Bruxelles), 13 mai 1877, in *Ecrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Bartillat, 2006, pp. 77-80.
- 14 ゾラはすでに1869年に、出版者のラクロワに提示した『ルーゴン＝マッカール叢書』の最初のプランにおいて、「花柳界を背景とし、労働者家族の娘ルイーゼ・デュヴァルをヒロインとした小説」を構想している。このプランの中で、ヒロインは「高級娼婦」であり、「贅沢と安易な快楽への欲望によって道を踏みはずした女の生の悲痛なドラマ」であることが述べられている。
- 15 同様に、両者の関係を認める見解としては、オーリアンの『「ナナ」の真実の物語』がある。Auriant, *La véritable histoire de "Nana"*, Mercure de France, 1942. 「ゾラは『居酒屋』が終わるか終わらないうちに、ジェルヴェーズとクーポーの娘を、肉と血の化身として思い描くようになった。ゾラがマネにインスピレーションを与え、そして、いまやマネがゾラにインスピレーションを与える。」しかし、オーリアンが「印象主義によって生まれ変わったナナの姿を目の当たりにして、ゾラは『居酒屋』の続きを書こうと決意した」と述べるとき、この著者はかなり事実から離れていることがわかる。
- 16 Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 299-302.
- 17 Adolphe Tabarant, *Manet, Histoire catalographique*, Paris, F. Aubier, 1931, p. 300.
- 18 マネの最初の伝記作者であるエドモン・バジールは、「紳士」が「後になって」après coup 付け加えられたと書いている (Edmond Bazire, *Manet*, illustrations d'après les originaux et gravures de Guérard, Paris, A. Quantin, 1884, p. 101) が、「1月」という時期についてタバランはどこから情報を得ているのかはわからない。また、ホーフマンによれば、画面を子細に見ると、マネはまずソファの赤を画面の端まで描き、その後、その上に紳士を描き重ねたことがわかるという (ホーフマン、前掲書、317頁、注II-12)。
- 19 ホーフマン、前掲書、42頁。
- 20 *Manet 1832-1883, op.cit.*, pp. 392-393.
- 21 この号の表紙には「10月23日」の日付が印刷されているが、同誌は毎週日曜日の発行であったので、特別の事情で、この号は月曜日の発刊となったのでない限り、実際は「10月22日」で、「23日」はミスプリントかもしれない。
- 22 *La République des lettres : revue mensuelle / rédacteur en chef : Catulle Mendès ; secrétaire de la rédaction : Henry Laujol, Alphonse Derenne éditeur, 1875-1877.*
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328529768/date.r=La+Republique+des+lettres.langFR>
- 23 *Manet 1832-1883, op.cit.*, pp. 393-394.
- 24 Eric Darragon, *Manet*, Fayard, 1989, p. 281. タバランは、グラン・ブールヴァールのカフェレストラン、トルトニーで知り合ったとしている。(Tabarant, *op.cit.*, p. 299.)
- 25 Anatole France, 《Croquis féminins》, in *Portraits littéraires*, ed. M. Pakenham, University of Exeter, 1979, p. 11, cité par Darragon, *op.cit.*, p. 282. また、オーリアンは、「古代のウェヌスの身体に摂政時代風の頭部」Une tête de la Régence sur un corps de Vénus antique と述べて、その身体の古典的な均衡とロココ風の魅力を表現している。紳士のモデルについてはわかっていないが、ドラゴンによれば、オレンジ公ではないことは確かなようである。
- 26 *Manet 1832-1883, op.cit.*, p. 393.
- 27 ホーフマン、前掲書、23、31頁。
- 28 Auriant, *Les Lionnes du Second Empire*, Paris, 1935, p. 117. ホーフマンによる引用、前掲書、37頁。
- 29 ホーフマン、前掲書、34頁。
- 30 Clayson, *op.cit.*, p. 69.
- 31 『居酒屋』からの引用は、注2の版による。訳文は拙訳である。この小説からの引用については、引用文の最後にページ数をカッコに入れて示す。
- 32 *Manet 1832-1883, op.cit.*, p. 392.
- 33 Clayson, *op.cit.*, p. 69.
- 34 次の『居酒屋』のはじめての挿絵版のためのデッサン。Emile Zola, *L'Assommoir*, Flammarion et Marpon, 1878.
- 35 Tabarant, *op.cit.*, p. 305.
- 36 Alain Corbin, *Les Filles de nocces*, Aubier Montaigne, 1978; Flammarion, 1982. 邦訳、アラン・コルバン『娼婦』杉本和子監訳、藤原書店、1991年。
- 37 以下の拙論を参照。吉田典子「ゾラ『ボヌール・デ・ダム百貨店』における近代消費社会とジェンダー(2)——デパートの女店員と女性の商品化——」『近代』第89号、神戸大学『近代』発行会、2002年、71-113頁。
- 38 *Manet 1832-1883, op.cit.*, p. 393.
- 39 ダニエル・アラスは、アングルの《モワテシエ夫人》の肖像において、その花模様のドレスの膝のあたりに、黒い影のような染みがついていることを見いだし、ここには画家アングルの「欲望のしるし」があるのかもしれないと考えている。Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, France Culture/Denoël, 2004. 邦訳、ダニエル・アラス『モナリザの秘密——絵画をめぐる25章』吉田典子訳、白水社、2007年、230頁。
- 40 Pl.II, p. 1556.
- 41 『居酒屋』の中で、他にナナに関しては、彼女が特に造花のスマレの茎を巻く術に長けていることを表して、《un chic épatant》という表現が使われている。
- 42 Clayson, *op.cit.*, p. 69.
- 43 三浦篤「マネの切斷——西洋絵画の脱構築」永井隆則編『フランス近代美術史の現在——ニュー・アー

- ト・ヒストリーの視座から』所収、三元社、2007年、57-87頁。特に、第2章の「1860年代のサロン出品作と展示戦略」を参照。
- 44 J.-K. Huysmans, art.cit., p. 78.
- 45 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, pp. 714-718.
- 46 こうした意味で「化粧をする女」としてのマネの《ナナ》のイメージに着目した論文は以下のものである。井方真由子 「エドゥアール・マネの《ナナ》と“化粧をする女”のイメージ」『ジェンダー研究:お茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報』10号、61-74頁。
- 47 J.-K. Huysmans, art.cit., p. 77.
- 48 ホーフマン、前掲書、32頁。
- 49 Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome III, 1964, p. 797.
- 50 Tabarant, *op.cit.*, p. 304.
- 51 Bazire, *op.cit.*, pp. 100-102.
- 52 C. Delaville, 《Edouard Manet 》, *L'Événement*, 31 mai 1881, cité par Darragon, *op.cit.*, p. 281.
- 53 ホーフマン、前掲書、159頁。
- 54 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.
- 55 Robert L.Herbert, *op.cit.*, p. 112.
- 56 Bazire, *op.cit.*, pp. 101-102.
- 57 ホーフマン、前掲書、36頁。
- 58 マネとドガの比較については、以下を参照。Robert L.Herbert, *op.cit.*, pp. 112-113. 及び、ヴィクトル・L・ストイキツァ 「蒸発そして／あるいは集中——マネとドガの肖像(自画像)をめぐる」『絵画をいかに味わうか』岡田温司監訳、平凡社、2010年、249-295頁。
- 59 Robert L.Herbert, *op.cit.*, p. 112.
- 60 ホーフマン、前掲書、160頁。
- 61 T.J.Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, 1984, p. 131. 《オランピア》の問題に関しては、次の論考も参照。三浦篤 「マネ《オランピア》——横たわる裸婦像の集約と解体」 浦一章他著『ヴィーナス・メタモルフォーシス 国立西洋美術館「ウルビーノのヴィーナス展」講演録』所収、三元社、2010年、171-222頁。

■執筆者について

吉田典子(よしだ・のりこ)

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

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

■Notes on the Contributor

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