



世紀転換期におけるアンティミズムの位相 : 19 世紀後半から20 世紀初頭にかけての美術批評にみるその多様性と変容

和田, 圭子

(Citation)

国際文化学, 35:304-328

(Issue Date)

2022-03-18

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD01)

<https://doi.org/10.24546/81013119>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013119>



世紀転換期におけるアンティミスムの位相

—19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけての美術批評にみる

その多様性と変容—

Aspects of *Intimisme* at the turn of the century

—Its diversification and alteration in critiques of art

from late 19th to early 20th century—

和田圭子

WADA Keiko

概要

批評家カミーユ・モークレーは、1903 年の著書で絵画におけるアンティミスムをフランス絵画の新しい潮流として紹介し、その特徴を説明した。その記述はアンティミスムの定義として現在も広く知られている。しかし、19 世紀後半以降の美術批評をたどると、19 世紀後半の「アンティームな」絵画の傾向はモークレーの定義よりも多様で、さらに 20 世紀初頭には北方との類縁性や地方主義などそれまでとは異なる傾向が、主にモークレーによって、アンティミスムに含められていったことが見て取れる。

本稿では、同時代の美術批評を検討し、19 世紀後半に「アンティームな」絵画と評された絵画作品の多様性を示す。さらに、20 世紀初頭のモークレーの著作も参照しつつ、アンティミスムの変容とそれをもたらした要因について考察する。それらの資料から、国外、とりわけイタリアからの影響を排除してフランス美術史を再編しようとしたモークレーが、フランス芸術の伝統を継承するものとしてアンティミスムをフランス絵画の系譜に位置づけようとしていたことが伺える。アンティミスムは彼のフランス芸術史観において重要な位置を占めていたと考えられるのである。

キーワード

アンティミスム、世紀転換期、カミーユ・モークレー、
フランス美術史、地方主義、北方、ナショナリズム

はじめに

19世紀後半から20世紀初頭にかけてのフランスの美術批評では、日常的な室内、人物、身近な事物などを通して画家や描かれた人物の内面を表現するような絵画作品に対して、「アンティーム(intime)」、「アンティミテ(intimité)」、「アンティミスト(intimiste)」などの言葉がしばしば用いられ、やがてそこから「アンティミスム(intimisme)」という語が生まれた。本稿では、19世紀後半から20世紀初頭にかけてフランスの絵画とその批評で展開されたアンティミスムを具体的な事例を見ながら検証し、その多様性と変容について考察する。

これらの言葉のもととなった形容詞アンティーム(intime)の語義は二つに大別され、ひとつは物や精神の「深奥の」という意味であり、もうひとつは物と物、人と人との間の関係や結合が「親密な」という意味である。前者の意味においては、物の本質、個人の深い心情から宗教的、神秘的な深奥といった場合にも用いられ、後者の意味においては、物質の化学的結合から人間間の深い愛情に基づく結びつきまでを含める¹⁾。そこから派生した名詞アンティミテ(intimité)も同様に「親密な関係、寛いだ感じ」と「内奥、心の奥底」の二つの意味を持ち、アンティミスト(intimiste)はそのような性質をもつ作品を創る芸術家を指す名詞として、または「(絵画、文学における)アンティミスムの」、あるいは「家庭的な、寛いだ」という意味の形容詞として使われるが、これらの語ではintimeの語が持つ多様な意味がしばしば微妙に絡み合う²⁾。名詞アンティミスム(intimisme)は20世紀初頭に現れた用語で、一般的に、室内情景や家庭生活などの日常的な題材を通して個人の内面を表現する絵画や文学の傾向を指す。

文学研究者ダニエル・マドレナは、その著書『アンティミスム』のなかで、文学におけるアンティミスムについて詳細に論じた。彼によると、社会の変化と個人主義の出現によって、18世紀以降、アンティミテ、すなわち個人の隠された内面の発露や秘密の告白、親密な人間関係、日常的で私的な領域などへの関心が日記文学の他、ジャン＝ジャック・ルソー、レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ、ウィリアム・クーパーといった作家において高まり、19世紀にサント・ブーヴやフランソワ・コペなどにおいて頂点に達した³⁾。文学にやや遅れて美術においても概ね19世紀半ば頃から同様の動きが見られるようになる。

ある一定の絵画の傾向を指して「アンティミスム」の語を使用し、絵画における「アンティミスト」を最も早く定義した一人として、天野知香はカミーユ・モークレールの名を挙げている⁴⁾。マドレナもまた、モークレールを「アンティミスムの概念の考案者、推進者、不屈の注釈者」と位置づけた⁵⁾。

モークレールは、1903年に英語で発表された著書『1830年から今日までのフランスの偉大な画家たちとフランス絵画の発展』でアンティミスムを定義し⁶⁾、1921年のフランス語の著書『1850年から1920年までのフランス絵画の状況』でも同様に述べている⁷⁾。モークレールによれば、アンティミスムは「絵画芸術へのある種の心理的理想の侵入、描かれた事物を通した魂の開示、外観の描写によって描かれた事物の背後にあるものを魅惑的に

示唆すること、生の情景の内奥の感覚」を意味する。モークレーは、この「内奥の感覚」は象徴主義や神秘主義とは異なると述べた上で、「アンティミスムは、見えるがままの事物や存在が深奥から推察させるもの、ありきたりの存在の日常的な悲劇や神秘、ものに秘められた詩情を、表現するにとどめる」と説明している。同じ記述は、1930 年の『フランス絵画の世紀、1820 年から 1920 年まで』においても繰り返され⁸⁾、アンティミスムの定義として現在も広く知られている。また、1906 年の著書『現代の芸術の三つの危機』では、その描き方を印象主義に学びつつ「内的な意味」に関心を払っているとモークレーが考えた画家たちがアンティミストに類別されている⁹⁾。

1903 年のアンティミスムの定義に先立って、1901 年にモークレーは「エコール・フランセーズの形成」と題した論考を発表した¹⁰⁾。そのなかでモークレーは、傾向が異なる 30 人以上の画家たちを「エコール・フランセーズ」として紹介し、1897 年頃からサロンでその存在が確かめられるようになったとするそれらの画家たちについて「アンティミテ」、「アンティミスム」、「アンティミスト」という言葉を用いて描写している。モークレーが「エコール・フランセーズ」に含めた画家たちのうち、シャルル・コッテ、リュシアン・シモンなど 10 人余りは、アンティミスムを定義した 1903 年の著書で「最も優れたアンティミスト」として詳しく紹介され、また先述の 1906 年の著書でもアンティミストのグループとして取り上げられている。これらの画家たちの多くは、モークレーによってアンティミストとしてまとめられる以前には「バンド・ノワール」として知られていた。「バンド・ノワール」は「黒の仲間たち」の意で、シャルル・コッテと彼に続く画家たちにつけられた呼び名である。彼らが 1890 年代から参加していたジョルジュ・プティ画廊での展覧会は、彼らの作品の暗い色調から、「バンド・ノワールの展覧会」と称された。美術史家カティア・パパンドレウブルがその研究で示しているように、バンド・ノワールの画家たちは 1890 年代から民間伝承や地方趣味への関心を表明していた。彼らはさらに、モデルニテの複雑さよりも簡潔を選び、宗教的・道徳的な主題を扱い、愛国主義的な感情を喚起し民族精神への回帰を目指すような作品を制作していた¹¹⁾。モークレーは、フェルメールやピーテル・デ・ホーホ、シャルダン、カリエール、ヴューヤールなど、様式も時代も異なる多くの画家をアンティミスムの範囲に含めているが、その系譜の最後に位置づけられたのがバンド・ノワールの画家たちだった。モークレーはモデルニテの台頭に対抗して、またフランスの優れた絵画の再生のシンボルとしてアンティミスムを提唱しようと意図し、バンド・ノワールはそのための理想的な集団であったと考えられるとパパンドレウブルは述べている¹²⁾。

しかし、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてのフランスの美術批評の中から「アンティーム」、「アンティミテ」、「アンティミスム」、「アンティミスト」などの言葉が使われた事例を集めて分析すると、19 世紀後半の美術批評で「アンティームな」作品であるとされた絵画の傾向はモークレーの 1903 年の定義と必ずしも一致するわけではなく、より多様であったことが伺えた。とりわけ 19 世紀後半の美術批評では、先述したような地方主義的な傾向を評価してこれらの言葉が用いられた事例は、管見の限り認められない。従って、19

世紀後半に「アンティーム」なものと考えられていた絵画には見られなかった地方主義的傾向が、20世紀初頭に、主にモークレールによって、アンティミスムの範疇に含められていったと考えられるのである。

そこで本稿ではまず第1章で、天野とマドレナの先行研究を踏まえながら、19世紀後半に「アンティームな」絵画と評された作品とそれらについての同時代の批評を考察し、この時期に「アンティーム」であるとされた絵画作品の多様性を確認する。

続いて第2章で、20世紀初頭に「アンティームな」絵画と評された作品とそれらについての批評を分析する。そして、19世紀後半には「アンティーム」とは看做されなかったような傾向を「アンティーム」と評する事例が20世紀初頭に現れたことを示す。このことにより、アンティミスムの捉え方の変容とそれをもたらした要因、さらに、19世紀から続いたフランス美術史の改編の動きとモークレールとの関連について考察する。フランスの芸術の伝統を継承するとモークレールが看做したアンティミスムは彼の美術史観に重要な位置を占めていたと考えられるのである。

I 19世紀後半のアンティミスムの多様性

冒頭に述べた通り、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのフランスの美術批評では「アンティーム」、「アンティミテ」、「アンティミスト」、「アンティミスム」などの言葉がしばしば用いられた。これらの言葉が使われた批評を集め、これらの言葉が作品のどのような要素を指しているのか分析した結果、19世紀後半の批評では、そこにいくつかの傾向を見て取ることができた。天野やマドレナが指摘するようにアンティーム(intime)の語が意味するところは多様で重層的であり、実際に「アンティーム」、「アンティミスト」、「アンティミスム」などの語を用いて評された作品も様々な傾向を内包するため、細かく厳密に分類することはできないが、ここでは、これらの言葉が「作品の内面性」に対して用いられた事例と「卑近な主題や親密さ」に対して用いられた事例に大まかに分けて見ていく。

1.1 内面性

最初に、主に「内面性」に着目してアンティーム、アンティミスト、アンティミスムなどの言葉が用いられた事例を取り上げる。

まず、「作者や主題の内面性」あるいは「描かれたものの内奥」という意味でアンティミテ(intimité)という言葉を使用したシャルル・ボードレールの例について見てみる。彼は、1846年のサロン評で「ロマン主義とは何か？」と題した章を設け、そこでロマン主義の「内面性」を指してアンティミテの語を用いた¹³⁾。彼はまた、同年のサロン評の一章をウジェーヌ・ドラクロワに充て、文学作品に着想を得たドラクロワの作品《レベッカの略奪》(図1)や《ロミオとジュリエットの別れ》(図2)を取り上げ、画家による「主題の内面的な理解」や「画家の内面の思考」に対してアンティームやアンティミテの語を用いている¹⁴⁾。ボードレールは1859年のサロン評で再びドラクロワに言及し、ドラクロワは「より豊かな想像力に恵まれて」「脳髄の内奥 l'intime」を表現すると述べている¹⁵⁾。このように主題や

画家の内面性、さらに内奥の表現についてアンティミテやアンティームなどの語が用いられた事例は、概ね19世紀半ば頃から美術批評に見出すことができる。

やがて、個人の内面性と「室内」のイメージと重ね合わせてアンティミテという言葉を使用する傾向も出てくる。例えば詩人フランソワ・コペは、1876年の作品『アンティミテ』で、室内が喚起する思い出と感傷を詠った¹⁶⁾。また1882年の作品では、主人公である「僕」が、かつて住んだ部屋とそこに置かれていた家具や絨毯、楽器、パイプ、愛読書、自身の原稿の校正刷りなどを追想し、室内空間に「僕」の内面を重ね合わせている¹⁷⁾。このように文学作品では個人の内面や記憶を、とりわけ私的な空間である「室内」に投影した事例を見出すことができる。

絵画作品でも、内面や心理を投影する空間として、しばしば「室内」が選ばれた。例えば、1887年のサロン評でJ.E.シュミットは、画家のアトリエで大きなテーブルの周りに友人たちが集いランプの灯りのもとで打ち解けて親密に語り合う情景を描いたヴィゴ・ヨハンスンの作品(図3)を賞賛し、そこに「繊細なアンティミスム」を看取した¹⁸⁾。

1.2 親密さ

続いて、主に「卑近な主題」や「親密さ」に対してアンティーム、アンティミストなどの言葉が用いられた事例を見ていく。

ジョリス＝カルル・ユイスマンスは1879年のサロン評でジャン＝フランソワ・ラファエリが屑拾いの男性を描いた作品(図4)を取り上げ、ラファエリは「アンティミストたちにとりわけお馴染みのこうした場所における独特な美を理解した特異な画家の一人である」と述べた¹⁹⁾。ユイスマンスはまた、同年のサロン評でポール・ゴーガンがヴォージラールの情景を描いたいくつかの作品(図5、図6)にも触れた。彼はヴォージラールを「とりわけアンティームなこの地区」と形容し、その一帯に不似合いな「薄暗い内部が工場の礼拝堂を連想させる教会の風景」は「陽気で家庭的なこの一隅に迷い込んだ工業都市の陰鬱な教会堂を連想させる」と記している²⁰⁾。

さらに、世紀転換期には、貧しい人々や労働者のつつましい家庭生活の情景を描いた19世紀のオランダの画家、ヤコブ・マリスの作品が感じさせる「寛ぎを感じさせる繊細さ finement intimiste」に対してアンティミストの語が用いられた例がある²¹⁾。

この他に卑近な題材を取り上げた作品に対する批評では、「家庭」という主題と密接に結びつく形で、そして「家庭」のなかでも特に女性と結びつけて、アンティーム、アンティミテの語が用いられることがあった。そして、「家庭的」な題材や「近代的な家庭における安寧と安心感」を表現した作品でも、家族が生活する室内空間が「親密さ」の表現に重要な役割を果たしている。また、そのような作品に対する批評では、しばしばイギリスが参照されたことも注目される。

例えば、ボードレールは1859年のサロンについて、イギリスからの作品が展示されないことを嘆き、ヴィクトリア朝時代の「イギリスの家庭」という概念とアンティミテを結び

つけ、homeの語とともに用いて、「家庭^{ホーム}の内面的な優しさよ intimes gentillesses du home、(中略)われわれは御身らを眺めることはないだろう、すくなくともこの度は」と記した

22)。

他の例として、1881年の官展に出品されたウォルター・クレインの絵本(図7)についてのユイスマンスの批評を見てみよう。その中でユイスマンスは、台所や配膳室で働く女中たちや、食堂に集っている両親と子どもたちなど、ロンドンの家庭の暮らしの細部が描き出され「英国風の食卓の快適さを見せる楽しい絵」に「現代的で、アンティームな生活の一隅」が表現されていると述べた²³⁾。

また、ユイスマンスはこの年のサロン評でメアリー・カサットにも触れ、カサットの一連の作品(図8)に見られる「気品と愛情を込めて描かれた家族の生活」がチャールズ・ディケンズの小説に登場する女性たちの控え目な室内を想起させ、そこには「心に浸透するアンティミテの感覚がある」と述べている²⁴⁾。

アンティームな感覚は、女性だけではなく、母子とも結びつけて強調された。ユイスマンスは「女性だけが子供たちを描く資質を備えて」おり「男性には表現し得ない特有の感性があるのだ」と述べ、子供たちに囲まれて本を読み聞かせる母親や赤ん坊の頬に口づけする別の母親、あるいは膝にのせた子供を楽しそうにあやす母親を描いたカサットの連作に「穏やかな生の情緒的な理解、心に浸透するアンティミテの感覚」を感じ取っている²⁵⁾。また、20世紀初頭の事例だが、モークレーも子供の世話をする母親を描いたカサットの19世紀の彩色銅版画(図9)に「親密さ」を感じ取っている²⁶⁾。

以上に見てきたように、19世紀後半に絵画において「アンティーム」であると看做された要素は、個人の内面や主観性の重視、私的な生活の重要性、大衆性や低層階級への関心の拡大など、近代的な価値観と関わるものであったことが見て取れる。そのような要素を含む作品を「アンティーム」な絵画であると捉える傾向は世紀転換期以降も続いていく。しかし他方では、20世紀初頭になって、これまでに見てきたものとは異なる要素が、アンティミズムを定義したモークレーによって、つけ加えられることになる。

II アンティミズムの変容

2.1 20世紀初頭のカミュー・モークレーの著作

カミュー・モークレーは、1890年代には象徴主義の熱心な支持者であり、『メルキュール・ド・フランス』誌を通して国外の文化を精力的にフランスに紹介した。しかし、1890年代末以降、印象主義の成果を再評価し、大衆が自己同一視できるような社会的な芸術や、フランスの伝統や過去の価値観に根を下ろし、より明確にフランスと結びついた芸術の必要性を強調するようになる。

この節では、20世紀初頭のモークレーの論考のなかから、モークレーによるアンティミズムの位置づけと関わると思われるものを整理しておきたい。

モークレーは1901年の『ルヴュ』誌に、フランス芸術家協会と国民美術協会のサロン評を発表した²⁷⁾。「印象主義の巻き返し、1901年のサロン」と題されたこのサロン評で、彼は、この年のサロンで確認できたとする二つの事柄を挙げている。一つ目は印象主義の

再びの席卷で、モークレールは筆触、光と影の扱い方、身振りの自然さ、感情の率直さなど、印象主義に学んだ画家たちの表現方法を評価している。二つ目は「アンティームでレアリスムの」な傾向で、モークレールは率直でありながら抑制された表現と、そのような表現に含まれた魂や感情や心理の控え目な仄めかしを評価した。後述のとおり、モークレールがアンティミストとして評価した画家たちはこれらの特徴を備えている。

また、1901年7月に『ラ・ルヴュ・ソシアリスト』誌に掲載された論考「現代芸術の社会的な作品」では、モークレールはブルジョワの美意識を厳しく批判し、プロレタリアートのための芸術の必要性や応用芸術の地位向上を訴え、旧来のサロンにはもはや見るべきものが無いと述べている²⁸⁾。ただし、サロン出品者のなかで、数百年にわたって美術で顧みられなかった「庶民」を美的領域に導入した画家たちについては、彼らの利他主義と道徳的社会主義を評価しており、この時期のモークレールが、大衆にとってわかりやすい表現方法を用いながら精神的に深い内容を込めた作品を制作する画家たちを積極的に支持していたことが伺える。そして、このような特徴も、モークレールがアンティミストと看做した画家たちに当てはまる。

さらに、これら二つの論考に共通する点として注目されるのが、モークレールの「フランス芸術史」観である。後者の『ラ・ルヴュ・ソシアリスト』誌の論考で、モークレールは、ルネサンスによって中断されたフランスの芸術の伝統がドラクロワとクールベと印象主義者たちによって19世紀に再生したと述べている。また前者の『ルビュ』誌の論考でも、20世紀初頭に生まれた新しい絵画の源泉として印象主義を評価している。

19世紀後半のフランスでは、文化的ナショナリズムの広がりや文化遺産の探求の動きが見られ、例えばレイ・クラージョはイタリア・ルネサンスに先立つフランスの中世美術をフランス・ルネサンスとして称揚した²⁹⁾。そのような潮流を踏まえると、モークレールの記述にも、イタリアの影響を排除してフランスの芸術史を再編纂しようとする姿勢を認めることができると言えるだろう。

2.2 地方主義

フランス芸術史の再編纂にあたり、モークレールが20世紀初頭に新たにアンティミスムに加えた傾向のひとつが、地方趣味や民間伝承と関わるものである。

本稿の冒頭でも述べた通り、モークレールは1901年の論考「エコール・フランセーズの形成」で、傾向が異なる多数の画家たちを「エコール・フランセーズ」として紹介し、彼らについて「アンティミテ」、「アンティミスム」、「アンティミスト」という言葉を用いている。このエコール・フランセーズのなかに、バンド・ノワールとして知られていた画家たちが含まれていたことも、冒頭で述べた通りである。彼らは、1890年前後から地方の風景や人々をしばしば題材にしており、ブルターニュを好んで取り上げている。(図10、図11) この節では、ブルターニュを描いた彼らの作品を、なぜモークレールがアンティミスムと結びつけたのかについて検討したい。

19世紀後半のヨーロッパでは地方主義運動が広がりを見せた。フランスでも地域または地方の復権と復興を求める教義や運動に対して1890年代に「レジョナリズム(地域主義)」という用語が使われ始め、1900年に結成された「フランス・レジョナリスト連盟」には政

治家、文化人、地理学者、法律家など幅広い分野の人々が参加し³⁰⁾、その定期刊行物『アクション・レジオナリスト』では地方の文学や音楽など文化的な側面が精力的に紹介された³¹⁾。1890年代には地方の風景や伝統的な生活様式を絵画に導入する画家たちも各国でみられた。美術史家エリック・ストームは、バンド・ノワールの画家たちをそのような地方主義の絵画の潮流の中に位置づけている³²⁾。この節では、バンド・ノワールの画家であり、エコール・フランセーズのなかでもモークレールがとりわけ高く評価していたシャルル・コッテとリュシアン・シモンを取り上げ、その作品について考察する。

コッテとシモンは、1890年代からブルターニュの風景や人々を繰り返し描いた。ブルターニュは、その古い言語が非ラテン系で、ローマ以前のケルトの文化の痕跡をとどめ、また鉄道網の整備が比較的遅く辺境として位置づけられた³³⁾ことから、19世紀末には最も「純粋な血統を保つ」フランスの地方と看做されていた。ブルターニュの風景や伝統的な衣装を身につけた人々を描いたコッテやシモンの作品は国民美術協会のサロンで注目を集め、美術批評で取り上げられ、また、国家だけではなく外国の美術館にも買い上げられた。

シャルル・コッテはブルターニュの海辺の寒村の生活、とりわけその厳しさや悲痛な哀悼の場面を多く取り上げた。例えば、1898年に制作された三連画の中央パネル《別れの食事》（図12）や1908年の作品《悲嘆、海の犠牲者》（図13）では、荒々しい海に翻弄される寡黙な人々が描かれている。ストームはコッテの作品を分析し³⁴⁾、これらの作品では、宗教的な要素が直接的には描かれないものの、伝統的な宗教画の構図が用いられ、題名に場所が明示されないことで、より一般的な意味が与えられていると述べている。コッテは1880年代からブルターニュやフランス国内に加えて、北アフリカ、イタリア、スペインなどヨーロッパ各地を頻繁に旅行し、それらの土地やそこに暮らす人々を描いた。（図14）コッテの関心は、とりわけ北アフリカを題材にした作品では、有名なモニュメントやオリエンタの習俗などの地方性よりも、過酷な環境で運命を受け入れる人々やその辛苦を表現することにあつたと美術史家アンドレ・カリウは指摘している³⁵⁾。そのような画家の姿勢はブルターニュを主題とする作品にも共通すると思われる。しかし、モークレールは、1901年の論考のなかでコッテについて「エコール・フランセーズのなかでも最も優れた心理的リアリズムの画家」と述べ、ブルターニュを描いた作品を高く評価したのとは対照的に、それ以外の土地を題材にした作品は「装飾的」とであると述べて区別している³⁶⁾。

このようなモークレールの姿勢は、19世紀のフランスでブルターニュがどのように看做されていたかということと深く関わっていると思われる。言語社会史学者の原聖は、特に1830年代にガリア人への注目の度合いが高まった理由として、19世紀前半にローマ教皇の影響力を排除しようとする傾向がフランス教会全体に広がり、一方でフランク人、つまりゲルマン人は強化しつつあったプロイセンと同一視される傾向にあり、ローマとフランクは、ともにフランスにとって好ましい存在ではなくなりつつあったことが挙げられると述べている³⁷⁾。また、歴史学的研究で明らかにされているように、フランスでケルト学が成立したのは19世紀であり、まさにこの頃に、ブリテン諸島やブルターニュの「ケルト」という概念が創出され、固有の文化や衣装などのイメージも、やがて鉄道の開通やブルターニュの観光地化とともに流通する。ブルターニュを描いたコッテの作品に愛国主義的な感情や民族精神への回帰を読み取ろうとしたモークレールの姿勢は、イタリアと自国

の文化を切り離そうとするこのようなフランスの同時代の傾向とも密接に関係していると考えられる。

リュシアン・シモンは、1892年に初めてブルターニュを訪れるまでは、親密な家族の肖像画を描く画家として知られていた。モークレールは、ブルターニュを描いたシモンの作品が示す「人物や事物の特徴に対する関心」、さらに「大衆に対する関心」を評価した³⁸⁾。ストームも、その研究の中で、シモンがブルターニュの人々を描いた集団肖像画にも親密さや心理的奥深さが認められると指摘している³⁹⁾。しかし彼はまた、シモンが必ずしも見たままの光景を描いたわけではないことにも注意を促す。例えば 1898 年頃の作品《レスリング》(図 15)では、シモンは背景を操作して、実際には存在していた普通の家屋を省き、数キロ先にあった農場の家屋を配置するなど、最も重要な要素を強調するためにモチーフの追加や削除を行って、人里離れた荒涼とした場所を画面上に作り出している。ブルターニュの土地やその人々が持つ明確なアイデンティティは、シモンにとって、急激に変化する世界におけるシェルターとして機能していたとストームは指摘している⁴⁰⁾。

ただし、ブルターニュを題材としたコッテやシモンの作品についての記事や著述で彼らをアンティミストと呼んだ批評家は、管見の限りモークレール以外には見当たらない。例えば、パパンドレウブルがモークレールとともに「保守的な批評家たち」として名を挙げた批評家たちの一人であるレオンス・ベネディットは、コッテを「主観的リアリズム」の画家として評価し、リアリズムと哲学の混合はフランスの芸術の伝統であると述べているが、コッテに対して「アンティミスト」という言葉を用いてはいない⁴¹⁾。

さらにストームによれば、バンド・ノワールが 1890 年代に注目されたのは、その主題によってではなく、その技法、すなわち豊かで多彩な色彩、練り上げられた構図、丹念な描写などによってであり、コッテやシモンに限らず、地方の自然あるいは伝統や習俗を扱った絵画は、地方主義のイデオロギーを援用してはいるものの、あくまでも美術の新しい形式を提示するものだった⁴²⁾。しかしモークレールは、バンド・ノワールの画家たちによる新しい表現を評価しつつ、彼らの地方趣味をより強調し、それを通して、19 世紀後半の「アンティームな」絵画には無かった傾向、すなわち愛国主義や民族精神を呼び覚ますような傾向をアンティミズムの定義に加えたといえるだろう⁴³⁾。

パパンドレウブルも指摘するように、モークレールがこのように保守的で反近代的な姿勢に転じた背景として考えられるのは、ドレフュス事件以降に強まった愛国主義的な傾向である⁴⁴⁾。そのような風潮のなかで、モークレールは国家のアイデンティティとしてのフランス芸術の歴史を記述しようと試み、フランス国民とフランスの芸術の優越性を強調するようになったと考えられるのである。

2.3 北方

20 世紀初頭以降に登場したアンティミズムの新たな傾向と地方趣味や民族精神との関連に加えて、本稿では、北方の画家たちをアンティミストと看做す言説が 20 世紀初頭に現れたことにも注目したい。

19 世紀末に貧しい人々の生活の情景を描いた 19 世紀のオランダ絵画の批評でアンティミストの語が使われた事例を第 1 章で取り上げたが、その他にも、例えば 1904 年にはフロ

ーリス・フェルステルやポール・リンク、ベルナール・ブロマースなど、19世紀から20世紀のオランダの画家についての記事でアンティミスト、アンティミズムの語が用いられた事例がある⁴⁵⁾。

さらにはヤン・ヨーストの16世紀の宗教画(図16)について、その風景や人物の特徴の率直な表現を「完全にオランダ的なアンティームな「訛り」と評するなど⁴⁶⁾、時代を遡って北方の画家たちをアンティミストと看做す言説もしばしば見られる。モークレールは、1900年の論考でビザンティンの荘重な神秘主義に対して「ホルバインやオランダのアンティミズム」という表現を用い、南方の民族の戸外制作の絵画や象徴的な装飾とは違って北方の画家たちは精神を傾注した小さな作品の内側を美しいものにする」と述べて、北方の絵画をアンティミズムに含めた⁴⁷⁾。また、1903年にはレイモン・ブイエが「オランダのアンティミズム」という表現でアンティミズムと17世紀の北方の芸術との結びつきを示唆している⁴⁸⁾。

このように北方の絵画にアンティミズムと同様の傾向を認める言説は、例えば1902年6月から10月にかけてブルージュで開催された展覧会「フランドルのプリミティブたち」についての同時代の批評にも現れている。この展覧会では家具、彫刻、工芸品などの部門とは別に絵画部門が設けられ、15世紀から16世紀の最初の四半世紀にかけてのオランダとフランドルの絵画約400点が展示された。この展覧会を契機に15世紀から16世紀初めにかけてのヨーロッパの北と南の芸術の交流とその影響関係を解明しようとした歴史家もいた一方で、ルネサンスに先立つ独自の絵画の流派が存在したことを明示しようとした歴史家たちもいた⁴⁹⁾。泉美知子によれば、ルネサンス以前の画家やその作品、すなわちプリミティブ派の再評価は19世紀を通してヨーロッパ各国で急速に進んだ。その動きは19世紀末にはナショナリズムの様相を帯びるようになり、フランドル・プリミティブ派やドイツ・プリミティブ派など、地域や国の名称を冠したプリミティブ派には国の文化的栄光を体現するものとしての役割が与えられていった⁵⁰⁾。

ベルギーの作家であり批評家であったオクターヴ・モースは、自身が主宰する文芸誌に「フランドルのプリミティブたち」の展覧会評を掲載し、15世紀のオランダ絵画(図17)を取り上げて、そこでは風景の細部までが精神的な感動に貢献し、「彼らの神々の系譜は日常的な存在と結びついている」と述べ、そのような特徴を「神秘主義的なレアリスム *réalisme mystique*」と表現した⁵¹⁾。美術史家アンドレ・ハムは、モースによる一見矛盾するような二つの単語、「レアリスム(*réalisme*)」と「神秘主義的な(*mystique*)」の並置は、細心の注意を払った再現描写とより深い意味を兼ね備えたものとしてオランダ絵画を評価するために自覚的になされたものであると述べている⁵²⁾。また、三田順は、身近な室内や風景を描きながらその深奥を暗示するグザヴィエ・メルリの素描作品群やウィリアム・ドグーヴ・ド・ナンクの風景画などのベルギーの作品を分析し、「日常」と深く結びついたアンティミズムの絵画が17世紀オランダ絵画との親近性を示しているのは偶然ではないと述べている⁵³⁾。三田はさらに、19世紀の象徴主義は象徴表現を通じて具体的な意味内容を伝えるのではなく「暗示し、喚起する」ことに重きを置いていると述べ上で、アンティミズムを、北方絵画の基調を成す写実主義を受け継いだ「北方的」象徴主義と位置づけている⁵⁴⁾。北方の絵画の特質のこのような捉え方をモークレールもまた共有し、17世紀北方の画

家たちをも遡及的にアンティミストに類別したと考えることができるのではないだろうか。

ハユムはさらに、イタリアと比較して北方の芸術に深い精神性の表現を認めたアロイス・リーグルを引用しつつ、北方の芸術や北方の視覚の様相は 20 世紀初頭の経験により適合するものであると述べる。ハユムはまた、北方の芸術の賞賛は、北方の巨匠たちが受けたイタリア・ルネサンスの影響を無視して、芸術における反イタリアの動きへとつながったとも指摘する⁵⁵⁾。そのような北方への視線は、19 世紀から続いていたフランス美術史の改編の動きのなかで国外、とりわけイタリアからの影響を否定しフランスの独自性を主張するモークレールの姿勢と重なり合うように思われる。

おわりに

本稿では、最初に、19 世紀後半に「アンティームな」絵画と看做された作品とそれらについての同時代の批評を考察し、この時期の「アンティームな」絵画作品の傾向の幅広さを示した。そして、アンティミズムは絵画の一つの様式や流派ではなく、画家や批評家、鑑賞者の心理や関心のあり方であることを確認した。

続いて、20 世紀初頭のアンティミズムの様相を考察し、モークレールがアンティミズムの定義と推進に重要な役割を果たしたこと、そして、彼によってアンティミズムに新たな傾向が、すなわち、地方主義的な、さらにはナショナリスティックな傾向が加えられたことを確認した。加えて、アンティミズムと北方の芸術との間に親近性を認める言説や、北方の芸術をアンティミズムに含める傾向が 20 世紀初頭に現れたことについて考察した。

20 世紀初頭にはアンティミズムという概念は広く認識されるようになり、1905 年にはパリのアンリ・グラヴ画廊で「第 1 回アンティミストたちの展覧会」が開催された。カタログに記載された 20 人の画家のうち、モークレールの 1903 年の著書でアンティミストとして名が挙がっている画家は 4 人で、出品された 61 点の作品の題名から、多くの作品が室内や人物を描いたものであることが伺える⁵⁶⁾。

しかし皮肉にも、その翌年に刊行された著書『現代の芸術の三つの危機』の中で、モークレールは、都市と住環境の近代化に伴って個人や家族の記憶の拠り所となるような古い家屋や庭が失われ、現実の空間からアンティミズムが排除されたことを嘆いている。彼は近代的な住宅について「人々が作ろうとしているこの種の都市住宅にはアンティミズムが全く無く、その理想は匿名性であるように思われ」、「そのような家では、全てが冷たく他所他所しい」と慨嘆し⁵⁷⁾、「家からのアンティミズムの排除は、重要不可欠な新しいシステムがもたらした数多くの結果のひとつ」であると述べている⁵⁸⁾。そうした日常空間におけるアンティームなものの喪失を感じ取る中で、モークレールはアンティミズムにフランス絵画の独自性と優越性の象徴という役割を与え、フランス美術史に刻もうとしたと言えるだろう。近代的な価値観と結びついて語られるようになった「アンティーム」という概念は、モークレールにおいては、印象派や大衆社会といった新たな徴候に加えて、逆説的にも伝統や過去の価値観と結びつくようになったのである。

モークレールの姿勢はまた、19 世紀から続いていたフランス美術史改編の動きやフラン

ス芸術の根源の探求、19世紀後半から20世紀初頭にかけて強調された地方主義やナショナリズムと同調するものでもあった。アンティミズムと地域の芸術の伝統を結びつける傾向は、本稿で扱った北方の事例のように、フランス以外でも見られた。そのような傾向には、描かれたものが示唆する内面性を重視する態度を地域の芸術の独自性として主張し、自らの芸術の歴史を編もうとする姿勢を見て取ることができる。そのような流れの中で、フランスや近隣の北方諸国において、アンティミズムには、地域の芸術の伝統を結びつきそれを継承するものという役割が与えられていったと考えられるのである。

（神戸大学国際文化学研究科博士後期課程）

注

¹⁾天野知香『装飾／芸術 19世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年、126頁。

²⁾天野同上書、126頁。

³⁾ Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 40-52.

⁴⁾天野前掲書、128、426頁。

⁵⁾ Madelénat, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁾ Camille Mauclair, *The great French painters and the evolution of French painting from 1830 to the present day*, London, Duckworth, 1903, p. 122.

⁷⁾ Camille Mauclair, *Les États de de la peinture française de 1850-1920*, Paris, Payot, 1921, pp. 112-113.

⁸⁾ Camille Mauclair, *Un siècle de peinture française, 1820-1920*, Paris, Payot, 1930, p. 149.

⁹⁾ Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Charpentier, 1906, p. 272.

¹⁰⁾ Camille Mauclair, « Formation de l'école française », *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol. 36, 1901, pp. 24-35, 159-170.

¹¹⁾ Katia Papandreopoulou, « Les peintres intimistes : un appel national dans la critique d'art de Camille Mauclair en 1900 », *Histoire de l'art*, No.71, 2012. pp. 2-3.

¹²⁾ *Ibid.*, pp. 4-8.

¹³⁾ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 : II Qu'est-ce que le romantisme ? », *Curiosités Esthétiques : Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 86. (初出は *Baudelaire Dufaÿs. Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846.) 日本語訳は以下に拠る。シャルル・ボードレール『ボードレール批評1 美術批評I』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、86頁。

¹⁴⁾ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 : IV Eugène Delacroix », *Curiosités Esthétiques : Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, pp. 102, 104, 105, 289. (初出は *Baudelaire Dufaÿs. Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846.) 日本語訳は以下に拠る。シャルル・ボードレール『ボードレール批評1 美術批評I』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、105頁。

¹⁵⁾ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 : V Religion, histoire, fantaisie », *Curiosités Esthétiques : Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 289. 日本語訳は以下に拠る。シャルル・ボードレール『ボードレール批評2 美術批評II』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、65頁。

¹⁶⁾ François Coppée, *Intimité*, Paris, A. Lemerre, 1868. 天野前掲書、126頁。

¹⁷⁾ François Coppée, « La brosse aux miettes », *Vingt contes nouveaux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883, pp. 121-122.

¹⁸⁾ J. E. Schmitt, « Le Salon de 1887 », *La Jeune France*, Juillet 1887, tome X^e année, No.107, p. 642.

¹⁹⁾ Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne (Deuxième édition)*, Paris, P.-V. Stock Éditeur, 1902 (Charpentier, 1883), p. 84. 引用部分は天野知香による日本語訳に拠る。天野前掲書、126頁。

²⁰⁾ *Ibid.*, p. 267.

²¹⁾ G. H. Marius, « Jacob Maris », dans Max Rooses (dir.), Georges Eekhoud (trad.) *Les peintres néerlandais du XIX^e siècle*, Paris, Société Française d'Éditions d'art ; L. Henry May, vol. 2, 1899-1901, p. 11.

²²⁾ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 : I L'Artiste moderne », *Curiosités Esthétiques :*

Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p.

247. 日本語訳は以下に拠る。シャルル・ボードレール『ボードレール批評2 美術批評II』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、13-14頁。

²³⁾Huysmans, *op.cit.*, pp. 212, 220.

²⁴⁾*Ibid.*, p. 257.

²⁵⁾*Ibid.*

²⁶⁾Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Charpentier, 1906, p. 125.

²⁷⁾Camille Mauclair, « La Revanche de L'Impressionnisme : Les Salons de 1901 », *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol. 37, 1901, pp. 379-391.

²⁸⁾Camille Mauclair, « L'Œuvre sociale de l'Art moderne », *La Revue socialiste*, juillet 1901, pp.421-435.

²⁹⁾Benoît Mihail, “Nationalism and Architecture in Nineteenth-Century France : The Example of the French Renaissance Revival”, Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer and Tom Verschaffel (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century : Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 63-64.

³⁰⁾遠藤輝明『地域と国家——フランス・レジオナリズムの研究』、日本経済評論社、1992年、3頁。

³¹⁾梶谷彩子「20世紀初頭のフランスにおける地方主義的ガストロノミーについて」、『国際交流研究：国際交流学部紀要』、フェリス学院大学国際交流学部紀要委員会、2020年、234頁。

³²⁾Eric Storm, “Regionalism and High Culture : the Case of Painting, 1890-1914”, Linda Van Stantvoort, Jan De Maeyer and Tom Verschaffel (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century : Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 161-181.

³³⁾遠藤前掲書、33-34頁。

³⁴⁾Storm, *op.cit.*

³⁵⁾André Cariou, *Charles Cottet et la Bretagne*, Paris, Edition URSA : Le Chasse-marée,

1988, pp. 129-134.

³⁶⁾Maclair, « Formation de l'école française », p. 166.

³⁷⁾原聖『＜民族起源の精神史＞ブルターニュとフランス近代』、岩波書店、2003年、148頁。

³⁸⁾Maclair, « Formation de l'école française », p. 168.

³⁹⁾Storm, *op.cit.*

⁴⁰⁾Storm, *ibid.*

⁴¹⁾Léonce Bénédict, « Charles Cotte », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne*, janvier 1904, pp. 101-116.

⁴²⁾Storm, *op.cit.*

⁴³⁾佐野直子は、モーリス・アギュロンを引用しつつ、フランスでは第三共和制下での急激な社会変動、急速な産業化に伴う都市への人口の流入、世俗化（脱キリスト教化）などへの反発と「農村・田舎の固有の伝統文化」へのノスタルジーが地方主義を生み出したが、このような動きは必ずしも当時のフランスの「国民国家」のモデルと鋭く対峙するわけではなく、むしろ自らの「くに」に対する愛着として、国家や指導者層からも好意的に受け入れられた側面もあると指摘している。佐野によれば、フランスという大きな「ナシオン」の相似形としての「小さな祖国(Petites Patries)」像を提示し、それを「多様な文化、多様な人種、多様な歴史を内にかかえながらも国民として統一されたフランス」に吸収することによって、郷土愛からフランスへの祖国愛を制度化することが可能になった。

佐野直子「二つの「地域」の間で：フランスにおける「地域」概念と「地域言語文化」、小森宏美編『リージョナリズムの歴史制度論的比較』、京都大学地域研究総合情報センター、2010年、31-43頁。

⁴⁴⁾Papandreopoulou, *op.cit.* pp. 6-8.

⁴⁵⁾ H. D. B., PLT., « Chroniques d'art de nos correspondants spécieux », *L'Art flamand et hollandais. Revue mensuelle illustrée*, janvier 1904, pp.117, 151, 184.

⁴⁶⁾ W. Vogelsang, « Exposition d'Œuvres d'Art Anciennes et Modernes à Düsseldorf » *L'Art flamand et hollandais. Revue mensuelle illustrée*, juillet 1904, p. 86.

⁴⁷⁾Camille Mauclair, « Le crépuscule de l'art pictural », *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, le 1^{er} avril 1900, pp. 35, 37.

⁴⁸⁾Raymond Bouyer, « La collection Pacully », *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1903, p. 300.

⁴⁹⁾Andrée Hayum, “The 1902 exhibition, *Les Primitifs flamands*: scholarly fallout and historical reflections”, *Journal of Art Historiography*, No. 11, December 2014.

⁵⁰⁾泉美知子「ユイスマンスと北方プリミティブ派絵画：19世紀美術研究の射程から」、『国際交流研究：国際交流学部紀要』、フェリス女学院大学国際交流部紀要委員会、2016年、106、120頁。

⁵¹⁾Octave Maus, « Les Primitifs Flamands : Exposition de Bruges », *L'Art moderne*, le 13 juillet 1902, pp. 233-235.

⁵²⁾Hayum, *op.cit.*

⁵³⁾三田順『想像された「北方」 象徴主義におけるベルギーの地詩学を巡って』、松籟社、2018年、80頁。

⁵⁴⁾同上書、66頁。

⁵⁵⁾Hayum, *op.cit.*

⁵⁶⁾Database of Modern Exhibitions (DoME): European Paintings and Drawings 1905-1915 (<https://exhibitions.univie.ac.at/> 最終閲覧 2022年3月14日)

⁵⁷⁾ Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, p. 222.

⁵⁸⁾ *Ibid.*, p. 229.

参考文献

一次資料

Baudelaire, 1868 : Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques : Œuvres complètes de*

Charles Baudelaire, vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868 (邦訳は下記に収録: シャルル・ボードレール『ボードレール批評1 美術批評I』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年)

Baudelaire, 1890 : Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques : Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Paris, Lemerre, 1890 (邦訳は下記に収録: シャルル・ボードレール『ボードレール批評2 美術批評II』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年)

Bouyer, 1903 : Raymond Bouyer, « La collection Pacully », *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1903, pp. 291-302

Coppée, 1883 : François Coppée, *Intimité*, Paris, A. Lemerre, 1868

Coppée, 1883 : François Coppée, « La brosse aux miettes », *Vingt contes nouveaux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883

H. D. B., PLT., 1904 : H. D. B., PLT., « Chroniques d'art de nos correspondants précieux », *L'Art flamand et hollandais. Revue mensuelle illustrée*, janvier 1904

H. D. B., 1904 : H. D. B., « Chronique d'art de la Haye », *L'Art flamand et hollandais. Revue mensuelle illustrée*, le 15 juillet 1904, pp.74-75

Huysmans, 1902 : Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne* (Deuxième édition), Paris, P.-V. Stock Éditeur, 1902 (Charpentier, 1883)

Marius, 1901 : G. H. Marius, « Jacob Maris », dans Max Rooses (dir.), Georges Eekhoud (trad.) *Les peintres néerlandais du XIX siècle*, Paris, Société Française d'Éditions d'art ; L. Henry May, vol. 2, 1899-1901, pp.3-18

Mauclair, 1900 : Camille Mauclair, « Le crépuscule de l'art pictural », *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, le 1^{er} avril 1900, pp. 29-39

Mauclair, 1901 : Camille Mauclair, « Formation de l'école française », *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol.36, 1901, pp. 24-35, 159-170

Mauclair, 1901 : Camille Mauclair, « La Revanche de L'Impressionnisme », *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol. 37, 1901, pp. 379-391

Mauclair, 1901 : Camille Mauclair, « L'Œuvre sociale de l'Art moderne », *La Revue*

socialiste, juillet 1901, pp. 421-435

Mauclair, 1903 : Camille Mauclair, *The great French painters and the evolution of French painting from 1830 to the present day*, London, Duckworth, 1903

Mauclair, 1906 : Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Charpentier, 1906

Mauclair, 1921 : Camille Mauclair, *Les États de de la peinture française de 1850-1920*, Paris, Payot, 1921

Mauclair, 1930 : Camille Mauclair, *Un siècle de peinture française, 1820-1920*, Paris, Payot, 1930

Maus, 1902 : Octave Maus, « Les Primitifs Flamands : Exposition de Bruge », *L'Art Moderne*, le 13 juillet 1902, pp. 233-235

Schmitt, 1887 : J. E. Schmitt, « Le Salon de 1887 », *La Jeune France*, tome X-10^e Année, No.107, juillet 1887, pp. 641-662

Vogelsang, 1904 : W. Vogelsang, « Exposition d'Œuvres d'Art Anciennes et Modernes à Düsseldorf », *L'Art flamand et hollandais. Revue mensuelle illustrée*, le 15 juillet 1904, pp. 81-89

二次資料

Cariou, 1984 : André Cariou (dir.), *Charles Cottet, 1863-1925*, Quimper, Musée des beaux-arts de Quimper, 1984

Cariou, 1988 : André Cariou, *Charles Cottet et la Bretagne*, Paris, Edition URSA / Le Chasse-marée, 1988

Golan, 1995 : Romy Golan, “ From Fin de Siècle to Vichy : The Cultural Hygienics of Camille (Faust) Mauclair ”, Linda Nochlin, Tamar Garb (eds.), *The Jew in the Text : Modernity and the Construction of Identity*, London, Thames and Hudson, 1995, pp.156-173

Hayum, 2014 : Andrée Hayum, “ The 1902 exhibition, *Les Primitifs flamands* : scholarly fallout and historical reflections ”, *Journal of Art Historiography*, Number 11, December 2014

Madelénat, 1989 : Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989

Mihail, 2008 : Benoît Mihail, “ Nationalism and Architecture in Nineteenth-Century France : The Example of the French Renaissance Revival ”, Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer and Tom Verschaffel (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century : Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 59-71

Papandreopoulou, 2012 : Katia Papandreopoulou, « Les peintres intimistes : un appel national dans la critique d'art de Camille Maclair en 1900 », *Histoire de l'art*, No.71, 2012

Storm, 2008 : Eric Storm, “ Regionalism and High Culture : the Case of Painting, 1890-1914 ”, Linda Van Stantvoort, Jan De Maeyer and Tom Verschaffel (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century :Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp.161-181

Valmy-Baysse, c.1910 : Jean Valmy-Baysse, *Charles Cottet, sa vie, son œuvre : nombreuses reproductions*, Paris : Société d'édition & de publications libraire F. Juven, c.1910

青木、2003 : 青木健「＜家庭の天使＞像と＜ニュー・ウーマンの狭間で——ヴィクトリア朝の女子教育論」、『Seijo English Monographs』36 号、成城大学、2003 年、371-411 頁

天野、2001 : 天野知香『装飾／芸術 19 世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001 年

泉、2007 : 泉美知子「＜フランス＞美術の起源を求めて：ルイ・クーラジョのルーヴル美術学校（エコール・デュ・ルーヴル）講義録（1887-1896）を読む」、『美学』58 巻 3 号、美学会、2007 年、28-41 頁

泉、2013 : 泉美知子「国民芸術の歴史をどのように記述するか」、『西洋美術研究』第 17 号、2013 年、130-149 頁

泉、2016 : 泉美知子「ユイスマンスと北方プリミティブ派絵画：19 世紀美術研究の射程から」、『国際交流研究：国際交流学部紀要』、フェリス女学院大学国際交流部紀要委員会、

2016 年、103-135 頁

遠藤、1992：遠藤輝明『地域と国家——フランス・レジオナリズムの研究』、日本経済評論社、1992 年

香山、2004：香山はるの「ディケンズの女性キャラクター：Great Expectations を中心に」、『跡見学園女子大学文学部紀要』37 号、2004 年、37-47 頁

ホブスボウム、レンジャー、1992：エリック・ホブスボウム、テレンス・レンジャー『創られた伝統』前川啓治、梶原景昭他訳、紀伊国屋書店、1992 年

原、2003：原聖『＜民族起源の精神史＞ブルターニュとフランス近代』、岩波書店、2003 年

平林、1997：平林美都子「19 世紀英国小説における「家庭の天使」の言説とその不在」、『愛知淑徳短期大学研究紀要』第 36 号、1997 年、35-44 頁

三田、2018：三田順『想像された「北方」 象徴主義におけるベルギーの地詩学を巡って』、松籟社、2018 年

吉岡、2016：吉岡範武「無垢と経験の変奏：ドストエフスキーとディケンズと小説における家庭、親密圏」、『鎌倉大学紀要』23 巻、2016 年、1-16 頁

データベース

Database of Modern Exhibitions (DoME): European Paintings and Drawings 1905-1915

(<https://exhibitions.univie.ac.at/>)

参照図版



図 1
ウジェーヌ・ドラクロワ
《レベッカの略奪》、1846 年
油彩／画布、100.3×81.9 cm
メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図 2
ウジェーヌ・ドラクロワ
《ロミオとジュリエットの別れ》、1845 年
油彩／画布、62×49 cm
個人蔵、バーゼル



図 3
ヴィゴ・ヨハンスン
《夕べの語らい》、1886 年
油彩／画布、105×142 cm
コペンハーゲン国立美術館、コペンハーゲン



図 4

ジャン＝フランソワ・ラファエリ

《屑屋》、1879 年

油彩・板、77×69 cm

所在不詳

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaelli_Jean_Francois_Le_Chiffonnier.jpg)



図 5

ポール・ゴーガン

《ヴォージラルの市場の庭》、1879 年

油彩・板、66×100.3 cm

スミス・カレッジ美術館、ノーサンプトン



図 6

ポール・ゴーガン

《ヴォージラルの教会》、1879 年

油彩・画布、50×34.5 cm

フローニンゲン美術館、フローニンゲン

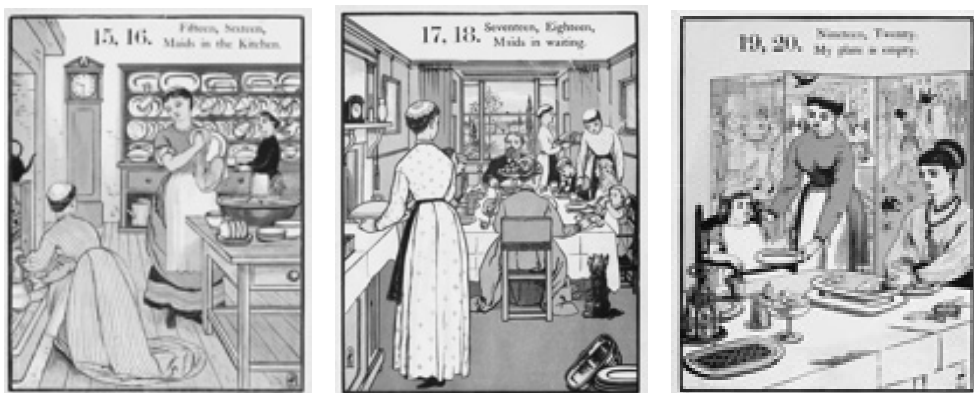


図 7

ウォルター・クレイン

《靴の留金とめて》、1869 年

ジョージ・ルートリッジ・アンド・サンズ社、ロンドン



図 8

メアリー・カサット

《子供の髪をとかす母親》、1879 年

パステル／紙、サイズ不詳

個人蔵、アメリカ合衆国



図 9

メアリー・カサット

《母の愛撫》、1890-91 年

ドライポイント、アクアチント、
ソフトグランド・エッチング／紙

36.7×26.9 cm

アメリカ議会図書館、ワシントン D.C.



図 10

シャルル・コッテ

《プルガステルの聖体の祝日》、1900 年頃
油彩／厚紙、40 × 61cm

クロザティエ美術館、ルピュイアンブレ



図 11

リュシアン・シモン

《メンヒル》、1900 年
油彩／画布、97.5 × 131cm

オルセー美術館、パリ



図 12

シャルル・コッテ

《別れの食事》、1898 年
油彩／画布、176 × 237cm

オルセー美術館、パリ



図 13

シャルル・コッテ

《悲嘆、海の犠牲者》、1908-09 年
油彩／画布、264 × 345cm

オルセー美術館、パリ



図 14

シャルル・コッテ

《アシュートの油商人》、1909 年頃
油彩／厚紙、60 × 72.2cm

オルセー美術館、パリ



図 15

リュシアン・シモン

《レスリング》、1898 年頃
油彩／画布、111 × 146cm

ブレスト美術館、ブレスト



図 16

ヤン・ヨースト

《ラザロの復活》、1506-08年

技法・サイズ不詳

聖ニコラス教会、カルカー



参考図版

L'Art flamand et hollandais.

Reveu mensuelle illustrée,

juillet 1904, p. 86



図 17

ペトルス・クリストゥス

《キリスト哀悼》、15世紀

油彩／板、98×188 cm

ベルギー王立美術館、ブリュッセル