

## ゾラはマネを理解しきれなかったのか：マラルメと ゾラの美術批評におけるマネ評価について

吉田，典子  
神戸大学大学院国際文化学研究科教授

<https://doi.org/10.15017/21016>

---

出版情報：Stella. 30, pp.149-190, 2011-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン：  
権利関係：

# ゾラはマネを理解しきれなかったのか

——マラルメとゾラの美術批評におけるマネ評価について——

吉 田 典 子

はじめに

1860年代後半にエミール・ゾラは、《草上の昼食》や《オランピア》によってスキャンダルの渦中にあったエドゥアール・マネを敢然と擁護し、マネのルーヴル入りを予言した。こうしたゾラの先駆的業績についてはよく知られているが、70年代以降のゾラのアート批評は、これまで必ずしも高い評価を受けてきたとは言えない<sup>1)</sup>。79年になって、ゾラがマネや印象派に苦言を呈したこと、また86年に出版された画家を主人公にした小説『制作』によって、長年の親友セザンヌをはじめ、友人の画家たちとの仲が破綻したとされることなどにより、ゾラには、マネや印象派が結局は理解できなかったのだとする見解が支配的である。たとえば、後述するように、ガエタン・ピコンとジャン＝ポール・ブイヨンによるゾラのアート批評のアンソロジー『良き闘い』に付されたピコンの序文は、ゾラには、単なる現実の写実性を越えて新たな表現を求めようとするマネや印象派の創造性や革新性が理解できなかったと結論づけている<sup>2)</sup>。

本稿においては、美術批評家としてのゾラの意義を明らかにするために、まず画家マネをめぐる3人の文学者——ボードレール、ゾラ、マラルメ——の美術批評活動を概観し、ゾラの位置を確認することから始めたい。そして、60年代後半にゾラが自身の「自然主義」理論を構築していくと同時に画家たちとの連帯を深めていったことを示し、続いて70年代以降のマネと印象派を評したものとして重要視されているマラルメのアート批評を検討していきたい。というのも、マラルメの論は、70年代以降のゾラのアート批評の特徴とマネや印象派に対する評価を検討するための重要な比較資料を提示してくれると思われるからである。その上で、70年代以降のゾラによるマネ評価、とりわけ79年のマネへの留保の意味を検討し、さらに84年のゾラによるマネ遺作展カタログ序文の意

義について考察していきたい。本稿の目的は、これらの考察を通して、ゾラがその美術批評の中でマネをどのように評価しているかについて、特に70年代以降を中心に検討することである<sup>3)</sup>。

## 1. マネと3人の文学者——ボードレール、ゾラ、マラルメ

ポール・ヴァレリーは、1932年、オランジュリー美術館で開催されたマネ生誕百年記念展のカタログ序文の冒頭で、もしある画家が《マネの勝利》と題する寓意画を描くとしたら、どのようなものになるかと自問している。マネの周囲を、モネ、ドガ、バジール、ルノワール、モリゾといった有名な画家たちが取り囲むことになるだろうが、マネの素晴らしさは、これほど互いに異なる個性を持った画家たちを、マネへの敬意というただ一点において結束させることである。この絵にはまた、作家たちからなる別の有名人のグループも必ず配置されるだろうとヴァレリーは続ける——「おそらくそこに見られるのは、シャンフルーリとかゴーティエ、デュランティ、ユイスマンスであり……何よりボードレールやエミール・ゾラやステファヌ・マラルメであるだろう」<sup>4)</sup>。

マネほど、個人的にも、また創作活動においても、同時代の文学者と深い関わりを持っていた画家は珍しい。エドゥアール・マネ(1832-83)の名前はとりわけ、シャルル・ボードレール(1821-67)、エミール・ゾラ(1840-1902)、ステファヌ・マラルメ(1842-98)という3人と結びつけられる。いずれも傑出した文学者であると同時に、ヴァレリーも述べているように、たがいに相当異なる個性を持った人々である。とりわけ重厚長大な散文によって人間と社会を描き尽くし、大衆に訴えかけようとした自然主義の小説家と、研ぎ澄まされた詩句の完璧さを追求し、選ばれた少数の読者しか望まなかった象徴主義の詩人は、一見したところ、まるで正反対のようにも思える。「文学の両極とも言えるゾラとマラルメが彼〔マネ〕の芸術にとらえられ、あんなに惚れ込んでしまったことは、彼にとって大きな自慢の種だったかもしれない」<sup>5)</sup>とヴァレリーは書いているが、マネという画家を見ていく上で、ゾラとマラルメの両者から敬愛され賛美されたという事実は、興味深い観点を提示してくれるように思われる。まず、ボードレールも含めた3人の文学者=美術批評家とマネの関係を概観しておきたい。

マネが画家として自己形成する上で多大な影響を受けた文学者は、いうまで

もなくボードレールである。ボードレールはマネより11歳年長であったが、1858-59年頃に、芸術家や共和派の政治家の集まるイポリット・ルジョーヌ少佐夫妻のサロン<sup>6)</sup>で知り合ってから、彼らが親密に交際していたことは、書簡によっても、またマネの友人アントナン・プーレストの証言<sup>7)</sup>などによっても明らかである。2人はともにパリの古いブルジョワジーの環境で育ち、洗練された趣味や、芸術への感受性を共有していた。ヴァレリーが書いているように、エキゾチックなスペイン趣味に夢中になりながらも、身近な対象物や街中で見いだしたモデルにも惹かれていたマネは、ロマン主義とリアリズムの交錯する場所において、「ボードレールにボードレール自身の問題をそっくり提示しているようなもの」であった。この詩人と画家の「類縁性」を表す次の文章はつとに有名である――

「祝福」と「パリ情景」、「宝石」と「くず屋の酒」といった詩を書いた人間と、《キリストと天使たち》と《オランピア》、《ローラ・ド・ヴァランス》と《アブサントを飲む男》を交互に描いた人間とのあいだには、やはり何らかの深い類縁性がないはずはない。<sup>8)</sup>

2人の親密な交友は約5年間続くが、おそらくその中から生み出されたボードレールの『現代生活の画家』(1859-60年頃執筆、発表は63年)は、マネに深い影響を与えたと思われる<sup>9)</sup>(マネもまた、コンスタンタン・ギースの作品をかなり所有していた)。その証左となるのが、ボードレールへのオマージュとすべき62年の作品《テユルリーの音楽会》であろう<sup>10)</sup>。この絵の中にマネがボードレールの姿を描き込んでいることは、エッチングによる肖像《帽子をかぶった横顔のボードレール》〔図版1〕の存在によって確認できる。この時期のボードレールは、『悪の華』第2版(1861)で、近代都市パリの変貌を韻文詩の中に織り込むとともに、「大都市を足繁くおとずれること」(『パリの憂鬱(小散文詩)』序文「アルセーヌ・ウーセに」)から生まれる新たな散文詩の詩学を形成しつつあった。しかし、ボードレールは負債に追われ、経済的にも精神的にも追い詰められて、64年4月末、パリからブリュッセルへと逃れる。そして、66年3月にナミュールの教会で発作を起こして失語症となり、7月にパリに連れ戻されるが、翌67年8月に帰らぬ人となった。マネは、63年の落選者展における《草上の昼食》や、65年のサロン展における《オランピア》のスクランダルによって非難の嵐にさらされたが、ボードレールはそうした渦中のマネを十

分に擁護することはできなかったのである<sup>11)</sup>。彼がマネに遺したのは、「あなたは、あなたの芸術の老衰の中における第一人者でしかない」<sup>12)</sup>という、詩人らしい逆説に満ちた激励の言葉であった。

このボードレールの不在とまったく入れ替わるようにしてマネの前に現れたのが、若きエミール・ゾラである。ゾラはマネより8歳年少であったが、66年5月、26歳の時に新進の美術批評家として『エヴェヌマン』紙にサロン評を連載し、スキャンダルの渦中にあったマネをはじめ、「新しい絵画」を目指す若い仲間たちを戦闘的に擁護する。そして、ほとんど誰一人としてマネを評価する批評家がいなかったときに、「マネ氏の場所は、クールベ氏と同じく、また独創的で力強い気質を持ったすべての画家と同様、ルーヴルに印づけられている」<sup>13)</sup>と宣言するのである。67年1月には、「絵画の新しい流儀——エドゥアール・マネ」と題した長大なマネ論を発表して、マネの個性的な気質とその気質を通しての現実表現を評価し、またその作品の造形的な特質を賛美する。同年のパリ万国博覧会会場の傍らでマネが個展を開催した際には、ゾラはこの論考を小冊子にした『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』を出版し、マネの個展を援護した。こうしたゾラの批評への返礼の意味も込めて、マネが《エミール・ゾラの肖像》〔図版2〕を描き、68年のサロンに出品したことはよく知られている。その年のサロン評において、ゾラは肖像画のために何度もポーズをとった経験を語りながら、「実物＝自然なしでは何もできない」というマネを「ナチュラリスト（自然主義者）」と呼び、自らの文学との結びつきを強調する<sup>14)</sup>。それは、同年4月に刊行されたばかりの『テレーズ・ラカン』第2版への序文で、自らの文学の手法を「自然主義」と規定した直後のことであった。この序文に対して、今度はマネがゾラに手紙を送り、「ブラボー、ゾラ、あれは果敢な序文です。しかもあなたが弁護しているのは、作家のグループのためだけでなく、芸術家のグループ全員のためでもあるのです」<sup>15)</sup>とエールを送る。こうして60年代末に、ゾラはマネを中心とするバティニョール派の画家たちとともに、文学と絵画の一種の共闘関係を打ち出したのであった。

一方、マラルメがマネと知り合ったのは73年秋のことである。すでにスキャンダルで名をはせていた画家と、10歳年下で、70年代初めにパリに出てきたばかりの無名詩人は、出会ってすぐに意気投合したと伝えられる。リセ・フォンターヌ（今日のリセ・コンドルセ）の英語教師であった詩人は、学校が終わる

と、帰り道にマネのアトリエに立ち寄るのが日課となった。マネの死後、マラルメはヴェルレーヌに宛てて次のように述懐している——「私は10年間、親しい友人のマネに毎日会っていました。今日でも、彼がいないということが私には本当だと思えないのです」<sup>16)</sup>。詩人は、マネが74年のサロンに送った3点の油彩のうち《鉄道》だけが入選し《オペラ座の仮面舞踏会》と《燕》は落選した時に、「1874年のための絵画審査委員会とマネ氏」(『文学・芸術復興』誌、同年4月12日)を書いて画家を擁護し、審査委員会の不誠実さを批判した<sup>17)</sup>。一方マネは、マラルメが仏訳したエドガー・アラン・ポーの詩『大鴉』のために、挿絵版画を制作し(1875年5月20日に豪華本として出版)、さらに76年にはマラルメの『半獣神の午後』の挿絵も制作する。同年のサロンでは、マネの《洗濯物》と《芸術家(マルスラン・デブータンの肖像)》がまたもや落選するが、マラルメは、今度はロンドンの雑誌『アート・マンスリー・レビュー』(1876年9月30日)に「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」と題された論考を発表する。それは英訳されたもので、フランス語の原文テキストは残っていないが、マネを印象派の画家たちの先導者として位置づけ、「印象主義」こそが今日の絵画の主要で、アクチュアルな運動であると明言するものであった<sup>18)</sup>。その返礼の意味もあったのだろうか。マネは、同年の9月から10月にかけて《ステファヌ・マラルメの肖像》[図版3]を描く。それは葉巻を燻らせながら、アトリエのソファでくつろぐ詩人を生き生きとした筆触で捉えた小品である。

マネと文学者たちとの関係を語るときに最も頻繁に行われるのは、前述のように、ボードレール、ゾラ、そしてマラルメとの親交を年代に沿って並べる方法である<sup>19)</sup>。つまり、60年代前半においてはボードレール、後半においてはゾラ、そして73年以降においてはマラルメが、それぞれ結びつけられるのである。ゾラに関しては一般に、60年代後半の熱烈な擁護が、マネとの関係のピークと考えられる傾向にある<sup>20)</sup>。しかし60年代末にゾラが打ち出した文学と絵画の共闘関係は、70年代に入ると失われてしまうのだろうか。

## 2. ゾラ的美術批評と「自然主義」

たしかに、ゾラにおける批評原理とマネ評価の大枠は、65年の最初期の美術批評、66年の『エヴェヌマン』紙におけるサロン評、67年の長大なマネ論、そして68年の『エヴェヌマン・イリュストレ』紙におけるサロン評において形作

られた。本節では、60年代後半におけるゾラと画家たちとの共同戦線の形成と79-80年のゾラの「変節 désertion」<sup>21)</sup>について、ゾラの「自然主義」と関連づけながら、もう少し詳しく記述しておくことにしたい。

65年の「ブルードンとクールベ」において、ゾラはすでに「芸術作品はある気質を通して見られた被造物の一隅である」という有名な定義を書きつけている<sup>22)</sup>。続く66年の『エヴェヌマン』紙に掲載した一連の美術批評の中で、ゾラが自身の芸術理論を表明するのは、5月4日の記事「芸術の現在」においてである――

私にとって […] 芸術作品とはひとつの人格であり、ひとつの個性である。

私が芸術家に求めることは、[…] 自分自身を身も心もさらけ出すこと、力強く個人的な一個の精神、一個の本性をはっきりと示してくれることであり、その本性でもって自然を自分の手の中に大きくつかみ取り、自分が見たままに、私たちの前にまっすぐ植え付けてくれることである。[…]

私が欲するのは、生命を作ること、生きた人間であること、既存のもの一切の外で、自分自身の目と気質にしたがって、新たに創造することである。私が一枚のタブローに求めるのは、ひとり人間であって、タブローではない<sup>23)</sup>。

ゾラにとって画家の仕事とは、美術館で見たものや師匠からの教えを一切忘れ、あるがままの自然を観察し、それを画家特有の「気質」によって「翻訳」することである。「私は生命、気質、現実でないものはすべて御免だ！」<sup>24)</sup>という言葉は、ゾラの批評原理を集約している。我々がマネの作品に探し求めるべきは、「人間的な興味によって美しい、ある気質に固有の現実の翻訳」<sup>25)</sup>である。60年代後半は、ゾラがみずからの主張する「自然主義」を形成していく時期でもあり、また小説家としても、67年の『テレーズ・ラカン』を経て、68年末の『ルーゴン＝マッカール叢書』の構想、さらに69年の執筆開始へといたるきわめて重要な時期でもあった。つまり、65-68年のゾラの美術批評は、バルザックやフロバール等の小説、テーヌの実証主義、クロード・バルナールの実験医学などと同様に、ゾラ自身の自己確立の重要な手段となっていると考えられるのである。

68年のサロン評では、ゾラは「自然主義」の名の下にこれまでの自身の批評原理を統合するとともに、彼がその個性や独創性を認める画家たちを「自然主義者」と呼ぶことで、ひとつの流派を作り出していこうとする。アンリ・ミト

ランによれば、ゾラの筆のもとではじめて「自然主義者」の語が現れるのは、66年7月25日付の『エヴェヌマン』紙の記事であり、ここでゾラはテーヌを「精神世界の自然主義者 le naturaliste du monde moral」と呼んでいる<sup>26)</sup>。この時ゾラが与えた説明は、「物質的な事象の研究に用いられる純粋な観察と正確な分析とを、精神的な事象の研究の中に導入すること」であった。ここには、その後ゾラが何度も繰り返す「観察」と「分析」のキーワードがある。さらに、2年後の『テレーズ・ラカン』第2版序文で、ゾラは「自然主義的」方法を批評から小説へと適用し、その末尾で「私は光栄にも自然主義作家の集団に所属しているが、この流派は十分な勇氣と活力を有して、自己を守るに足る強力な作品の数々を生み出している」<sup>27)</sup>と書きつけている。ミトランによれば、ここでゾラは、あえてひとつの「集団」を指定し、「自然主義」が「ひとつの流派のレッテルであり旗印であることを宣言」したのだと指摘する。名指しはされていないが、ゾラが考えている作家はテーヌとゴンクール兄弟、そしておそらくエクトール・マロとアレクサンドル・デュマ・フィスだと思われる。「それはひとつの宣言であり、将来に向けての賭けであり、洗礼証明書であり、宣伝のための見事な駆け引きでもあった」とミトランは言う<sup>28)</sup>。

68年のサロン評は、この「自然主義集団」を、文学者だけでなく画家にも拡大しようと企図したものと見なすことができる。前述のように、マネをはじめ「自然主義者」と呼んだのをはじめ、ピサロ、モネ、風景画家たち（コロー、ヨンキントなど）、そしてエクスの同郷の彫刻家フィリップ・ソラリをやはり「自然主義者」と呼んでいる。このようにして、68年にゾラは、マネをはじめとする新しい流派の画家たちとの間に、「自然主義」を旗印に、文学と絵画の一種の共同戦線を打ち出したのであった。ゾラと画家たちの緊密な関係をよく示していると思われるのが、ファンタン＝ラトゥールの《パティニョールのアトリエ》(1869)〔図版4〕と、バジールの《ラ・コンダミンヌ通り9番地、バジールのアトリエ》(1870)〔図版5〕である<sup>29)</sup>。ファンタンの絵は、やや改まった雰囲気集団肖像画で、マニフェスト的側面が大きいと思われるのに対し、バジールの絵には、画家たちの日常のひとこまを捉えたようなリラックスした雰囲気が漂っている。中央のカンヴァスの右に立つ背の高い男性がバジール、中央がマネ、左がモネであり、ピアノに向かっているのは音楽家のエドモン・メートル、階段の下にいるのがルノワール、階段の中程に立っているのがゾラだと考

えられている<sup>30)</sup>。ゾラはこの当時、バジールのアトリエのある建物の、通りを挟んだ向かい側にあたるラ・コンダミンヌ通り14番地に住んでいた。彼らの交流が日常的であったことが窺われる。アンリ・ミトランが適切に指摘したように、こうした画家たちとの交友や多くの絵画体験は、現実を観察するゾラの日を鍛えたのであり、その目は小説の描写のいたるところに活かされることになると言えるだろう<sup>31)</sup>。

それに対して、70年代のゾラの美術批評においては、マネへの賛辞もおおむね60年代後半の論旨の繰り返しであって、さほど目新しい点はないと一般には考えられている。そして79年になると、ロシアの雑誌『ヨーロッパの使者』に掲載された美術評論のなかで、ゾラはマネと印象派に対し、批判めいた言辞を口にする。すなわちマネは、そのすぐれた観察眼によってクールベ以降の芸術運動を推進してきたと認めながらも、いまだに公衆の理解を得られないのは「その手が目に及ばない」、「ひとつの技法を練り上げることができていない」からではないかとする。さらに印象派、とりわけモネについては、安易な仕事、拙速な仕事に甘んじていること、「真の創造者にふさわしい情熱を持って自然を研究していない」こと、「長い間熟考された作品の堅固さ」を軽んじていることに苦言を呈し、彼らは「先駆者 pionniers」でしかないと述べる<sup>32)</sup>。同様の印象派批判は80年にも繰り返される。

79年は、美術批評に限らず、ゾラが『ヨーロッパの使者』や『ヴォルテール』紙において「自然主義キャンペーン」を大々的に展開した年である。それは、80年の理論書『実験小説論』、小説『ナナ』、グループによる小説集『メダンの夕べ』、さらに81年に出版される評論集『自然主義の小説家たち』、『演劇における自然主義』といった作品群によって構成される。そして79年と80年のサロン評（後者は「サロンにおける自然主義」と題されている）では、ゾラは印象派への苦言を呈する一方で、バスティアン＝ルパーージュやジェルヴェックスら、アカデミズムと印象派を折衷した様式を持って、とりわけ農民や都市の風俗を描いた画家たち（美術史の領域では、一般に彼らが「自然主義者」と呼ばれる）に一定の評価を与えた。しかし、後述するように、ゾラはこうした「器用な印象派という最新流行の流派」<sup>33)</sup>をさほど高く評価しているわけでもないことは付け加えておかなければならない。いずれにせよ、ゾラの70年代以降の美術批評はあまり重視されておらず、70年代末に至って、ゾラはマネや印象派

と、やや距離を置くようになったと考えられている。

### 3. マラルメの美術批評と「印象主義」

他方、70年代にマネと印象派の関係で、ゾラに代わってクローズアップされてくるのはマラルメである。マラルメの74年と76年の2つの美術評論、とりわけ後者の「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」は、マネを印象派の首領として位置づけ、絵画における「印象主義」の美学を精巧な文体で捉えようとしたものである。よく知られているように、マネは印象派のグループ展には一度も参加せず、サロンを自身の戦場と考えていた。しかし76年の第2回印象派展に際して『新しい絵画』<sup>34)</sup>を書いたデュランティをはじめ、同時代から多くの人々がマネを印象派の先導者と考えていたことは確かである<sup>35)</sup>。ゾラも76年のサロン評で、「第一人者のマネが彼ら〔印象派〕の模範と」なり、「十数名の若い画家たちがマネとともに歩み、神聖にして侵すべからざる規範に攻撃をしかけている」と書いている<sup>36)</sup>。

たしかにマネは、60年代まではおそらくほとんどすべての油彩をアトリエで描いていたのに対し、70年代に入ると印象派の技法に接近し、外光の下での制作にも熱心に取り組むようになる。マネが戸外で全工程を制作した初めての作品は、70年夏に描かれた《庭にて》〔図版6〕であると言われている<sup>37)</sup>。モデルは、ベルト・モリゾの姉のエドマと彼女の子供、およびベルトの弟のティビュルスで、パッシーのモリゾ家の庭で制作されたい<sup>38)</sup>。さらに、72年にヨーロッパ橋に隣接したサン＝ペテルスブル通り4番地にアトリエを移すと、橋の反対側にある友人アルフォンス・イルシュのアトリエの、線路沿いの庭にキャンバスを据えて、《鉄道》(1872-73)〔図版7〕の制作に着手する。マラルメが傑作と讃える《洗濯物》(1875)〔図版8〕が描かれたのも、この同じ庭である。73年の夏には、家族と共にフランス北部のベルク＝シュール＝メールの海岸で3週間を過ごし、《燕》〔図版9〕や《海岸にて》〔図版10〕などを描く。後者の絵の具には砂が混じっていることから、現場で描かれたことは確実だと言われる<sup>39)</sup>。74年の夏には、マネ家の所有地ジェヌヴィリエの家でヴァカンスを過ごしたが、そこはアルジャントゥイユのモネの家やプティ＝ジェヌヴィリエのカイユボットの家にも近く、マネは彼らと共に制作し、その仲間にルノワールが加わることもあった。マネの《庭のモネ家の人々》(1874)〔図版11〕とルノワール

ルの《モネ夫人とその息子》(1874)が、カンヴァスを並べて同時に描かれたというエピソードは有名である。やはり74年の夏に描かれた《アルジャントゥイユ》[図版12]は翌年のサロンに、《ボートにて》[図版13]は79年のサロンに出品され入選している。このように70年代のマネは、外光のもとでの制作に大きな関心を示し、印象派に接近したと言えよう。

76年の美術批評においてマラルメは、マネの代表作名を列挙し、なかでも「芸術の歴史のうちにひとつの年号を印するもの」として《洗濯物》を挙げた後で、画家が目指すところを次のように書いている——「その目的は、一時的な逸脱や感覚を生み出すのではなく、自分の作品に自然で一般的な法則を刻み込もうとたゆまず努力することによって、個性(personality)よりはむしろ典型(type)を探し求めること、そしてそれを、光と大気に浸すことである」<sup>40)</sup>。マネは確かに、《オランピア》にせよ《笛吹き》にせよ、そのすべての人物画において、自らの描く人物たちを「個性」よりは「典型」として、時代や社会階層を特徴づける身振りや表情や舞台装置によって捉えようとしている。70年代のマネの関心は、とりわけそれを「光と大気に浸す」ことであった。なぜなら、「外光の中においてのみ、モデルの肌の色合いは、あらゆる側からほとんど同等に光を受けることによって、その真の特質を保つことができる」<sup>41)</sup>からである。ここに「真実」を追求するための方法として「外光」の技法の重要性が生じる。マラルメはさらに続ける——

いかなる芸術家も、そのパレットの上に、外光に対応する透明で中性的な色を持ってはいないので、望み通りの効果を得るには、筆のタッチの軽重、あるいは色調の調整による以外に方法がない。そこでマネとその一派の画家たちは、単純な色彩を、鮮やかに、あるいは軽く画面に置く。その結果は、最初のタッチですでに達成されたように見え、つねに存在する光はあらゆるものと混じり合い、それらに生命力を与える。画面の細部に関して言えば、画面を照らす明るい輝きやそれを覆うほのかな影が、観者が描かれたものを眺めるちょうどその瞬間だけ立ち現れて見えたと感じることができるように、いかなる部分も明確にはっきり描かれてはならない。描かれたものは、絶えず変化し反射する光の調和によって成り立っているゆえに、つねに同じように見えるはずがなく、運動と光と生命とによって微妙に揺れ動いているからである。<sup>42)</sup>

絵の具は、それ自体透明でも中性的でもない物質なので、そのままでは光と大気の中に浸った対象物を再現することはできない。そこで用いられるのがタッ

チ（筆触）の技法である。画家の目と対象物のあいだにも光や大気は存在しているが、絵画を見る観者と画布のあいだにも光や大気が存在している。鮮やかな、あるいは軽やかなタッチは、画家の目に映じた対象物の運動や光や生命の揺れを、絵を見る観者にも追体験させることができるのである。マラルメは、結論として次のように述べる――

印象主義の力によって私が保持するのは、単なる再現よりもつねに優位にある既存の物質的世界の一部ではなく、ひとつひとつのタッチによって自然を再創造したという喜びなのである。私は、どっしりした、手に触れうる堅さの世界は、いっそうそれに適した表現者である彫刻に委ねる。私自身は、絵画の明澄で永続性を持った鏡面の上に、つねに生きていながら一瞬ごとに死んでいくところのもの、〈イデア（観念）〉の意志のみによって存在し、しかも私の世界の中で自然の唯一の真性で確実な価値を形成するところのもの――すなわち〈アスペクト（様相）〉を反映させるだけで満足なのである。<sup>43)</sup>

ここでもマラルメが力説するのは、タッチの重要性である。堅固で実体的な物質世界ではなく、光と大気の中で揺らめき、つねに移ろっていく世界を捉えることができるのはタッチである。マラルメが〈アスペクト（様相）〉と呼ぶものは、自然の瞬間的な相であるが、それは「イデアの意志」によってのみ存在する。したがってそれは自然の「再現」ではなく「再創造」なのである。印象主義とは、ひとつひとつのタッチを並べていくことによって自然を再創造するのであり、それが芸術家にとっての「自然の唯一の真性で確実な価値」を形成することになる。

このマラルメの批評は、1876年という早い段階で、印象主義の美学と、絵画におけるタッチや色彩といった物質的側面の重要性を見事にとらえたものとして評価することができる<sup>44)</sup>。しかし結果としてそれが、マネと印象主義を強く結びつけることになり、また絵画の物質性やタブローの平面性（「絵画の明澄で永続性を持った鏡面」）を重視するいわゆるモダニズム絵画の系譜をそこに見出すことに貢献してしまったことも確かである。

美術史においては、長い間、マネを印象派の一員、あるいはその先導者とする見方が続いてきたが、近年のモダニズム再考の流れとともに、マネと印象派を切り離して考える方向性が支配的となってきている。たとえば、1983年のマネ展（グラン・パレ、メトロポリタン）のカタログに収録された文章の中でシャ

ルル・モフェットは、1世紀以上にわたって、マネは印象主義者として語られ、74年の夏に描かれた作品がその証拠として挙げられてきたが、印象主義という言葉は、基本的に70年代前半のモネ、ルノワール、ピサロ、シスレーの外光のタブローにおける自由で率直な表現様式に向けられたものであり、また正統的な印象主義者の大部分は風景画家であるのに対し、マネは都市生活の主題に魅惑された人物画の画家であると述べている<sup>45)</sup>。またマイケル・フリードは、『マネのモダニズム』において、「印象主義以前のマネ」、とりわけ60年代の肖像画にマネ独特のモダニズムを見いだしている<sup>46)</sup>。最近では、2011年春に開催されたオルセー美術館におけるマネ展図録の中で、展覧会監修者のステファヌ・ゲガンは、「明るいパレットや生き生きとした筆記（エクリチュール）といった表面的な類似は、根本的な対立を隠しているにすぎない」とまで述べている。ゲガンは、印象派の「一種のアンフォルメルや装飾的なものへと向かう傾向は、マネの信念に反するものだった」とも述べる<sup>47)</sup>。

もちろんマラルメのマネ理解を、上の引用部分に示したようなフォーマリズム的な印象主義の美学に還元してしまうことにも問題はある<sup>48)</sup>。マラルメは、すでに見たように、マネの関心が何よりも「典型 type」としての人物を描くことにあると理解していた。先ほどのマラルメの文章をふたたび引用しておく、「[画家の] 目的というのは、一時的な逸脱や感覚 (a momentary escapade or sensation) を生み出すことではなく、自分の作品に自然で一般的な法則 (a natural and a general law) を刻み込もうとたゆまず努力することによって、個性 (personality) よりむしろ典型 (type) を探し求めること、そしてそれを光と大気に浸すこと」<sup>49)</sup>である。つまりマネにとって重要なのは、光や大気を浴びた人物の移ろいやすい瞬間的な様相を捉えることではなく、そこにその人物の本質的な様相を見いだすことなのである。またマラルメが、「真実の追求は、現代の芸術家たちに特有のものであって、そのおかげで彼らは、自然が正確で純粋な目に対して現れるがままに、自然を見て再現することができる」<sup>50)</sup>、あるいは「マネと彼に従う者たちの目標や狙いは、絵画をその原因の中に、その自然との関係の中に浸し直さなければならない、ということだ」<sup>51)</sup>といった文章を書くとき、そこにはゾラの美術批評の反響を認めることができる。さらに印象派が「非妥協派 intransigents」と綽名されたことを挙げて、マラルメが「この呼称は、政治の言語では急進的かつ民主主義的という意味だ」<sup>52)</sup>と注

積し、また、ある時代の表象芸術は「政治と産業から自らを切り離すことはできない」<sup>53)</sup>と述べるとき、マネや印象派の絵画運動を単なる美学の問題ではなく、政治や社会、あるいは民衆と不可分のものとして理解しようとしていたと考えられる。

おそらくマラルメの76年の美術批評には、詩人がマネとの日常的な会話の中で、画家の口から直接聞いた言葉がかなり取り込まれていると思われる。記事の最初の方で、マネがアトリエで友人と談笑するとき、「絵画」というのはどんな意味なのかについて縦横無尽の才気を持って語った、と書かれているからである<sup>54)</sup>。ジャン＝リュック・ステンメッツの『マラルメ伝』によれば、マラルメはこの評論に取りかかる少し前まで、絵と言えば友人だったアカデミズム系の画家アンリ・ルニョーのものしか知らず、美術の新しい潮流にもおそらくほとんど関心を持っていなかった——「この分野については、マネが情報を与え、助言をしてくれた。マラルメのために印象派の歴史を跡づけてくれたのである」<sup>55)</sup>。ほぼ毎日のように、仕事帰りにマネのアトリエに立ち寄ったというマラルメは、しばしばマネの話に耳を傾けたであろう。そして、それらの言葉の中には、カフェ・ゲルボワでの盛んな議論などを通じて、ゾラとマネが共有している部分も多くあったのではないかと推察される。マラルメのマネ論はさらに精読される必要があるだろうし、ゾラとマネ、マネとマラルメのあいだで何が共有されていたのかについて、より詳しい検討が必要だろう。しかし、いずれにしても76年の時点で、マネを介してゾラとマラルメがさほど離れた地点にいたわけではないことは確かだと思われる。

我々の最初の論点、すなわちマネと文学者たちとの関係に戻って考えると、60年代後半においてはマネとゾラ、そして73年以降においてはマネとマラルメを結びつけるやや安易な記述方法は、70年代以降のマネを印象派の教導者と見なすかつての美術史学を反映しているように思われる。繰り返して言うと、70年代、特に74年のマネは、外光のもとでの制作という点に関して印象派に接近し、技法的な面で彼らから多くを学んだ。マラルメの美術批評は、74年と76年に書かれたものであり、ちょうどマネが外光に多大な関心を持った時期にあたる。しかし、マネは自身を印象派と同化させることは決してなく、また彼らのグループ展に参加することもなく、同時代の都市生活における「典型」としての人物画を独自に追求していたと言えるだろう。マネの中には、現実の社

会とそこに生きる人間への関心がつねに存在していた。しかもマネは根っからの共和主義者であり、彼の芸術においてはその政治的信条がつねに底流していると考えられる。そうした人間や社会や政治に対する関心が、70年代以降においても、マネとゾラを結びつけていたと思われるのである。

#### 4. 1870年代のゾラのマネ批評

それでは、60年代にマネに熱烈な賛辞を送ったゾラは、70年代以降の美術批評においてマネをどのように評価しているだろうか。70年代のゾラも、ほぼ毎年のサロン評の中でマネについて語り、画家への援護を続けている。作品名で言えば、72年の《キアサージ号とアラバマ号の戦い》、74年の《鉄道》〔図版7〕、75年の《アルジャントゥイユ》〔図版12〕、76年の《洗濯物》〔図版8〕と《芸術家（マルスラン・デブータンの肖像）》〔図版14〕、そして80年の《アントナン・ブルーストの肖像》と《ラテュイユ親父の店》〔図版22〕である。たしかに、これらの記事においては、75年の《アルジャントゥイユ》と76年の《洗濯物》という2点の外光のもとで描いた作品について、比較的長いコメントを寄せている以外は、マネの作品そのものについての論評が少なく、また批評原理としては60年代の論旨の繰り返しと思われる部分も多い。しかし、70年代のゾラのアート批評には、60年代とは異なる特徴が存在する。

70年代のゾラのアート批評は、その多くが、ロシアのサンクト・ペテルブルクで発行されていた雑誌『ヨーロッパの使者』にロシア語訳で掲載された（フランス語の原文は発見されていない）。なぜならこの時期、ゾラは当時のマクマオン政権に目をつけられており、パリのジャーナリズムに記事を掲載できなかったためである。彼は、75年、76年、78年、79年にそれぞれかなり長い美術評論を送っているが、これらはロシアの読者に向けて、パリにおける各年のサロンの報告を中心に書いたもので、フランスにおけるサロンという制度やその現状についての説明も含まれている。また印象派展への重要な言及もあり、社会学的、あるいは制度論的な観点から、サロンと印象派展を分析しようとしている点が興味深い。つまり70年代のゾラのアート批評の特徴は、美学的な問題を扱うというよりも、このような芸術と社会の問題、あるいは社会的事象としての芸術の問題を中心的に扱っていることである。ゾラが明確に分析しているように、サロンから締め出された画家たちが、サロンに対抗し、公衆との直接の接

点を求めて開催するようになったのが印象派展である。マネは、前述のように印象派展には参加せず、サロンへの挑戦を続けていたが、印象派の首領格と見なされ、その作品はしばしば落選していた<sup>56)</sup>。彼は公衆の支持を得たり公的な承認を得たりすることからはほど遠かったのである。

75年のサロン評では、ゾラはマネを美術アカデミーの大御所カバネルと比較している。アカデミックな様式をブルジョワ受けするように刷新したカバネルがあらゆる名誉を与えられているのに対し、マネはそうした榮譽からはほど遠く、その独創的な絵はいまだに公衆を怯えさせ、嘲笑的のとなっている。「マネがこうむった不幸の大きさは、カバネルが得た幸運の大きさに等しい」――

芸術の独創性を人々に理解させることほど困難なことはない。独創的な芸術家を人々に正当に評価させることができるのは時間だけだ。その表現形式 (facture) の奇妙さに目が慣れなければならないからである。マネは、現代の芸術家であり、リアリストであり、実証主義者である。彼は、この30年間に風景画に生じた革命を、人物の顔や姿において実現しようと努めてきた。彼は、人々が生活するありのままの姿で彼らを描くのである。通りで、家で、彼らが普段いるところで、現代の服装をして、要するに現代人として描くのである。それだけでは何でもないことかもしれない。しかし厄介なことは、その画家が、新しい主題のために新しい形式を創造したことであり、皆を怖じ気づかせるのは、この新しい形式なのである。<sup>57)</sup>

ゾラは、マネを何よりも現代の人物を描く画家として評価している。75年のサロンに入選した《アルジャントウイユ》〔図版12〕は、とりわけ川の水の異様なまでの青さに非難が殺到した。しかし「並外れた真実味を持って浮かび上がる人物たち」の方は誰の注意もひかないようだが、ここには嘘偽りのない真実の表現があるとゾラは言う。そして、カバネルの作品は25年もすれば死に絶えるだろうが、マネの作品は永遠に残るだろうと予言するのである――

繰り返して言うが、公衆の無理解は徐々に晴れて、マネはその本当の姿を現すだろう。彼は、現代の最も独創的な画家、クールベ以来、真の独創的な特質によって抜きん出る唯一の画家であり、私が芸術の刷新と人間の創造の拡大のために夢見ているあの自然主義の流派の到来を告げる画家である。<sup>58)</sup>

ゾラにとってマネはつねに、自身と信念を同じくする「自然主義」の画家であった。

翌76年は、マネがサロンに提出した2点の作品、《洗濯物》〔図版8〕と《芸術家（マルスラン・デブータンの肖像）》〔図版14〕が落選するという事態が起こった。この年の9月30日には、すでに見たように、マラルメの書いた「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」がロンドンの雑誌に掲載されたが、同年6月、ゾラもロシアの雑誌『ヨーロッパの使者』にサロン評を送っている。そこでは、ゾラはまず「この10年間入選を続けてきたマネを落選させた」サロンの審査委員会のあり方を徹底的に批判し、「完全に自由な展覧会」を希求する——「サロンから毎年のように追放され続けた一団の画家たちは、独自に展覧会を組織する決断を下しているが、きわめて理にかなった選択であり、誰もが賛同することだろう」<sup>59)</sup>。マネはこの年、落選した作品をサン＝ペテルスブルク通り4番地の自分のアトリエで公開展示し、多くの人々が訪れた。ゾラはその試みを、公衆との直接の接点を求めたものとして高く評価し、「大きな成功」と讃える。なかでも《洗濯物》は「戦闘的な作品」である。「外光」のもとで描かれたこの絵においては、「色調は強烈な輝きと化し、デッサンの描線が光の戯れの中に消失してしまっている」。しかし、ゾラはこの作品を「最大限に新奇で独創的」なものとして高い評価を与え、マネは「この15年間における最も独創的な芸術家である」<sup>60)</sup>と断言するのである。

1870年代の美術批評でゾラは、巨大化・ブルジョワ化の一途をたどるサロンと、そこから締め出されたマネと印象派という対立構図を描き、つねに後者の側についている。しかし両者のパワーバランスの点から見れば、マネや印象派は圧倒的に不利な立場にあった。こうした芸術界の状況分析が、79年のマネや印象派に対する苦言につながっていった可能性は大きいだろう。

## 5. 1879年のマネへの「留保」について

すでに述べたように、79年になって、ゾラは『ヨーロッパの使者』に掲載したサロン評において、マネへの一種の「留保」を書きつける。これはどのような理由によるものであろうか。まず問題のテキストを読んでみよう——

私は、印象派のグループの首領であるエドゥアール・マネの名前をまだ挙げていない。彼のタブローはサロンに展示されているからである。彼は、あれほどまで正確な色調を見極めることのできる素晴らしい眼のおかげで、クールベ以降の運動を推進した。長い間公衆の無理解と闘ってきたが、それは、彼が制作において遭遇する困難に

よって説明できるだろう。つまり、彼の手はその眼に及ばないのである。彼は、ひとつの技術 (une technique) を自分の中に作り上げることができていない。夢中になって絵を描く画学生のままであり、自然の中で生起する現象を、つねにはっきりと見極めることはできるのだが、その印象を確固とした完璧な方法で表現できるとは限らないのである。したがって、彼が描き始めるとき、どんなふうにも終点に達するのか、あるいは終点に達するのかどうかさえ、定かではない。彼はおよその見当で筆を進めるのだ。成功したときには、タブローは比類のないものになる。すなわち、完全に真実で、たぐいまれな腕前を示すものとなる。しかし道に迷うこともあり、そのときには彼の絵は不完全でむらのあるものになってしまう。要するに、この15年間、彼ほど主観的な画家はいなかった。もしその技術面 (le côté technique) が、知覚の正確さに匹敵するならば、彼は19世紀後半の大画家になるのだが。<sup>61)</sup>

このロシア語で発表された文章は、これ以前も以後もマネに賛辞しか送らなかったゾラが、マネの「欠陥」を指摘したほぼ唯一の箇所である。しかもこの時、ロシア語の記事が仏訳されて「ゾラ氏、マネ氏と決裂」の見出しで『ル・フィガロ』紙に掲載され、マネは大きなショックを受ける。そこでは、上記の引用に続く「モネ」に対する苦言の部分まで間違って「マネ」と訳されていたのである。ゾラはすぐさま釈明の手紙を書いて、翻訳が正確ではないこと、マネに対する共感の念は変わらないことを言明する。マネはゾラの謝罪を受け入れ、この「事件」はこれ以上取り沙汰されることはなかった<sup>62)</sup>。しかしマネに対する「手=技術」の不十分さの指摘は、これに続く印象派とモネへの苦言とあいまって、多くの研究者からゾラには絵画の創造行為や前衛性は理解できなかった、あるいは少なくとも、マネに対する往時の熱狂は冷めて、距離をおくようになったと見なされる原因となっている。例えば、ガエタン・ピコンは次のように述べる――

ゾラにとっては、構想から作品のあいだには、技術的な制作の介在しかない。それしかあり得ないので、この空白 (le vide)、この最初の不確実さの積極的側面は彼には見えないのである。フロバール (彼は「何について書かれたのでもない書物 un livre sur rien」を書きたいと思っていた) が語っている「文体の苦悶 les affres du style」、セザンヌが嘆いている「自然との厄介事 les ennuis avec la nature」は、つねに自分の言おうとしていることを知っている (あるいは知っていると思っている) この作家、画家にとってもそうだと考えているこの美術批評家にとっては、単なる不能の告白なのである。ページ、もしくはカンヴァスの魅惑的で創造的な (そして失望をももたらす) 空白について、少なくとも、感覚の経験と作品の創造を分かち空白について、ゾ

ラには想像すらできないのである。<sup>63)</sup>

ピコンが、ゾラには未知のものへと向かう芸術家の創造性や苦悶が理解できないのだと述べる時、ゾラの美術批評に対する彼の批判は、文学者としてのゾラの資質自体への批判にも通じていることを指摘しておかなければならない。また、最後の「彼は19世紀後半の大画家になるのだが」の部分は条件法現在形で書かれているため（ロシア語からの仏訳なのでゾラの原文通りかどうかは不明であるが）、ゾラはマネを「19世紀後半の大画家」とは考えていない、印象派と同様に「先駆者」としか見なしていないとする解釈も生じている<sup>64)</sup>。

まず、後者の問題から検討しよう。確かにゾラの美術評論においては、一種の「天才待望論」とも言うべき考えが通底している。それは、60年代からすでに認められるのであるが、70年代にはますます顕著になる。たとえば78年の批評記事は次のように締めくくられる——「印象派によって開始された革命は素晴らしい試みであるが、この新しい方式を実現する天才芸術家を待たなければならない。わがフランス派の未来は確かにそこにある。天才が出現せんことを。その時、芸術における新たな時代が始まるだろう」<sup>65)</sup>。こうした天才待望論には、ゾラの美術批評の編者ルデュック＝アディーヌも指摘するように、ゾラの晩年、『三都市叢書』や『四福音書』において顕著になる一種のメシア論の現れを認めることができる<sup>66)</sup>。ただ、次のことは押さえておく必要があるだろう。70年代のフランス美術に関するゾラの現状認識は、アングル（1780-1867）、ドラクロワ（1798-1863）、クールベ（1819-77、73年にスイスに亡命）以降、いまだ天才は出現していない、というものであった。なぜなら、ゾラにとって現在は「絶えざる出産の現場」<sup>67)</sup>に他ならず、「才能ある人々の、独裁を夢見る熱き戦いは、真実を求める現代の労働」<sup>68)</sup>だからである。彼は「天才の出現は、せいぜい一代にひとりの割合である」<sup>69)</sup>とも書いている。おそらくその判断は、死後になってからしかなされないのである。ゾラが生前のマネや、自身とほぼ同世代の印象派の画家たちを「天才」と呼ばなかったことを誰も責めることはできないだろう。彼らはゾラにとって、ともに切磋琢磨し労働する仲間であっただけである。しかしゾラは、後述のように、マネの死後になってこの認識を改めることになるだろう。

さて、もうひとつの重要な問題であるマネの「欠陥」の指摘に戻りたい。実

は、マネに「手＝技術」が不足しているという批判は、10年以上前の68年にアルセーヌ・ウーセーが『芸術家』誌でおこなった批判であり、ゾラは同年のサロン評のマネに関する部分の冒頭で、それを引用しているのである——「もしマネに手があれば、比類のない画家になるだろうに。考える額ともを見る目を持つだけでは十分ではない。それに加えて、語る手を持たなければならないのだ」。それに対して、ゾラは次のようにウーセーに語りかけて、マネを擁護していた——

あなたが話題にされている独創的で個性的な巨匠が、今その手が語っている以上に、必要以上に語る手を持つことなど、あまり望まないでいただきたい。〔…〕わが国の芸術家たちはあまりに器用すぎる指を持ち、子供っぽい難題と戯れているのだ。もし私が封建時代の大判官なら、彼らの手首を切り落とし、彼らの知性と目をやっここで開いてやるだろうに。〔…〕あなたは、エドゥアール・マネが巧みさを欠いているのを不満に思っておられる。実際、マネに比べれば、彼の同業者たちは悲惨なまでに器用である。〔…〕こうした器用な仕事は、せいぜいのところ、細かい編み目で作られたタペストリーがもたらす興味に値する程度だと思う。エドゥアール・マネの絵は、巨匠の絵のように、一気に描かれており、永遠に興味をかきたてる。あなたがおっしゃったように、マネには知性があり、事物を正確に見る目がある。一言でいえば、マネは生まれながらの画家なのだ。<sup>70)</sup>

68年には、ゾラはマネの「手」は今のままで十分であり、むしろ他の画家たちがあまりに器用な「手」を持ちすぎているのだと非難する。そして彼らの方が、むしろマネのような「知性」や事物を正確に見る「目」を持つべきだと述べて、マネを擁護するのである。

11年後の79年になって、なぜゾラはこの時のウーセーの批判を思い出したのだろうか。おそらくその理由は、マネが「長い間公衆の無理解と闘ってきたが、それは彼が制作において遭遇する困難によって説明できるだろう」という一文に認めることができると思われる。つまり63年の《草上の昼食》や65年の《オランピア》のスキャンダルで激しく嘲笑されたマネが、70年代にもしばしばサロンに落選し、79年になってもまだ「公衆の無理解」に苦しんでいて、画家が心底から望んでいた華やかな「成功」の栄誉にまだ浴していないことについて、ゾラはその理由を彼なりに探し求めたのではないかと推察される。ゾラはその美術批評の中で、つねにマネが公衆に理解されることを望み、その「成功」に近いことを予言してきた。しかし現実はそのようにならなかった。そ

の一方で、79年のサロンでは、カバネルの弟子でアカデミックな教育を受けたバステイアン＝ルパージュやジェルヴェックスが、アカデミズムと印象派を折衷することで、大きな「成功」を収めていた。特にバステイアン＝ルパージュは、前年のサロンの《干し草》〔図版15〕に続き、《十月の季節（ジャガイモの収穫）》〔図版16〕によって、公衆の絶大な人気を集めていた。ゾラはその成功の理由を次のように分析する――

印象派の画家たちに対する彼〔バステイアン＝ルパージュ〕の優位は、彼が自らの印象を実現する（réaliser）ことができる、という点に集約される。彼は、実に賢明にも、単なる技術の問題（une simple question de technique）が、公衆と革新者を隔てていることを理解した。それゆえ彼は、印象派の靈感と分析的手法を保持しつつも、完璧な職人技（métier）でそれを表現することに力を注いだのである。彼ほど器用な職人を見いだすことは難しく、それによって彼は主題と傾向とを受け入れさせることができた。彼のタブローは偉大な技法（une grande science）を持って描かれているので、ブルジョワは夢中になっている。しかしながら、その一方で私は、技術（la technique）がバステイアン＝ルパージュの命取りになるのではないかと危惧している。カバネルのアトリエから、無傷で出てくることができるとは思えない。この若い芸術家の作品をいくつか見ただけでは、独創的な気質（l'originalité du tempérament）の果たしている役割と技術（la technique）の部分とが判然としがたい。将来裏切られる可能性もあるので、今のところはいかなる判断をも保留にしておくべきだろうと思う。<sup>71)</sup>

ゾラはこれに続けて、偉大なる創造者はみな、画壇に登場してきたときは激しい抵抗に直面するものだが、バステイアン＝ルパージュがあまりに早く絶大な成功を収めたことは「悪い徴候」<sup>72)</sup>だと述べる。ゾラは、一般に言われるほどこの画家を高く評価したとも思えないのである。

いずれにせよ、マネがあればほど望んでも得られない「成功」を若い画家がたやすく手にしているのを見て、ゾラにはマネにもう少し「技術」があれば、という考えが浮かんだのではないだろうか。しかし、この「技術」をアカデミックな技巧や熟練技としてしまうのはやや短絡的にすぎるだろう。上記の引用文中では、「独創的な気質」と「技術」が対になって用いられている。ゾラが「公衆と革新者を隔てている」のが「単なる技術の問題」であると言うとき、この「技術」とは、革新者の「独創的な気質」を公衆に伝達し、それを受け入れさせるために必要な要素であると考えられる。それは、おそらく公衆との一種のコ

コミュニケーション・ツールのようなもので、ゾラが「成功」もしくは「実現 *réalisation*」のために不可欠であると考えた要素なのである。

ゾラが、マネへの留保を表明するのは、この79年のサロン評においてのみである。そこには、ロシアで発行されるロシア語の雑誌という気安さもあったのかもしれない。何よりもゾラには、マネに「成功」して欲しい気持ちが強かったのだろう。翌80年には、パリの新聞『ヴォルテール』に掲載したサロン評「サロンにおける自然主義」において、モネと印象派に対しては79年とほぼ同じ主旨の批判をはっきりと書いているが、マネに対しては、「自然主義の職人」として最大級の敬意を払っている――

エドゥアール・マネ氏は倦むことを知らない自然主義の職人のひとりであった。そして今日においてもなお、彼は最も確固たる才能の持ち主であり、自然の真摯な研究において、最も繊細で最も独創的な個性を示した画家であり続けている。[…] 14年前、私はジャーナリズムと公衆の愚劣な攻撃を受けていたマネに対して初めて支持を表明した批評家のひとりとなった。以後もマネ氏は精力的な仕事によって闘争を続け、稀有な芸術性によって、知性ある人々に自分の価値を認めさせた。真摯な努力、明らかに傑出した色彩の独創性、自然を前にして彼がつねに抱いた無邪気さを示してみせたのである。彼は芸術に勇敢にも全身全霊を賭ける人物なのだ。いつの日か、わがフランス派が現在経験しているこの転換期にあって、マネがどれほど重要な位置を占めていたかを誰もが認識するだろう。彼は最も鋭敏で、魅力的かつ個性的な人物であり続けるだろう。しかし、今日ですでに、彼がこの20年間に果たした決定的な役割の重要性を推し量ることができよう。後続の若い芸術家への影響力を知るだけで十分である。<sup>73)</sup>

ゾラにとってマネは、68年に画家をはじめ「自然主義者」と呼んで以来、つねに「自然主義者」であったことは、あらためて強調しておきたい。この引用の少し後で、「彼の自然主義の方法」という表現も使われている<sup>74)</sup>。

80年の「サロンの自然主義」において、ゾラはモネら印象派への苦言を呈する一方で、バスティアン＝ルパージュら「器用な印象派という最新流行の流派」<sup>75)</sup>にもかなりの紙数を割いている。ゾラにとって「自然主義キャンペーン」を絵画の領域においても推進していく上で、できるだけ多くの画家を自らの陣営に引き入れたい気持ちはあっただろう。しかし、すでに指摘したように、ゾラはバスティアン＝ルパージュにも相当な留保を示している。とりわけ80年のサロンに出品された《ジャンヌ・ダルク》〔図版17〕については、若い娘が見た幻影を画面に描き込むという神秘主義の傾向を示したことを批判し、「今のとこ

ろ彼が証明しえているのは、好ましい平均的資質と新たな方法を自家薬籠中のものとする並外れた器用さだけであり、偉大な画家に特有の確固たる真の個性はまだ示されていない<sup>76)</sup>と判断を保留するととどめている。この年のサロン評でも、ゾラが最も評価している画家はマネであることは、上記の引用からも明らかである。

## 6. 1884年の「エドゥアール・マネ作品展カタログ序文」の意義

ゾラが、79年のマネへの「失言」を修復し、画家に対する評価を新たにするのは、83年のマネの死後、84年に開催されたマネ遺作展のカタログ序文<sup>77)</sup>においてであると我々は考える。ゾラは81年9月以降、美術批評だけでなく、ジャーナリズム全般から一切手を引いて小説に専念していた。しかし83年にマネが亡くなったとき、ゾラは画家の弟のウージェーヌ・マネから、84年1月にエコール・デ・ポザールで開催されることになる「エドゥアール・マネ作品展」のカタログに序文を書くことを依頼される。先行研究においては、このゾラがマネについて書いた最後の文章はほとんど重視されていない。F・W・J・ヘミングスは、これが「1867年の『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』にふさわしい補遺」であり「最後のオマージュ」であるとしながらも、テオドル・デュレら、画家の最も熱烈な信奉者たちからは、熱意に欠けると感じられたようだと言っている<sup>78)</sup>。一方、ロバート・J・ニースは、著書『ゾラとセザンヌとマネ——『制作』の研究』において、「この短い序文の調子は気乗りのしない、やや無味乾燥でよそよそしいものである」と言う。ニースによれば、ここには若い頃のマネへの熱狂の郷愁は認められるものの、後期のマネの勝利への真の賞賛はなく、公衆の愚かさや批評家たちの盲目への苦いコメントしかない、ゾラにせいぜいできたのは、マネの栄光をその影響の大きさに認めることであって、マネ自身が偉大な絵画を成し遂げたという賞賛はどこにもない、マネはゾラにとって先駆者以上のものではない、云々ときわめて否定的な評価を下すのである<sup>79)</sup>。それに対してアントワネット・エラーールは、この序文は「異論の余地のない賛辞」であると述べる<sup>80)</sup>。しかし、今度はジャン＝ポール・ブイヨンが、その論考「1884年のマネ：批評の総決算」において、ニースの論点をそれに言及することなく引き継ぎ、ゾラの序文は賛辞としては非常に弱々しいとする。彼によれば、ゾラはこの序文で、マネをはじめと擁護した批評家と

しての自身の栄光を錦の御旗に、画家の「影響」に議論をずらすことで、80年代の自然主義流派の首領として自らを位置づけようとしている。しかし84年の時点では、ゾラが60年代に作り上げた自然主義の批評システムはすでに期限切れとなっており、効力を失っていると言うのである<sup>81)</sup>。

ニースやブイヨンがなぜこれほどゾラを攻撃するのか（彼らの論拠にはゾラのテキストの曲解や事実誤認としか思えないものも含まれている）、理解に苦しむところであるが、研究者の中にも時として見られる「ゾラ嫌い」は、芸術家を主人公にした86年のゾラの小説への拒否感によるところが大きいように思われる。とりわけ84年の文章は『制作』執筆の直前であるため、その傾向が顕著であるのかもしれない。

いずれにせよ、84年のゾラの序文を虚心に読めば、アントワネット・エラルが指摘するように、「異論の余地のない賛辞」であるとは思えない。確かにさほど長くはない序文であるが、この序文はマネに対するゾラの最後のオマージュとして、重要な意義を持つ文章であると我々は考える。その意義は少なくとも3点ある。

第1は、上で問題にしてきたマネの「欠陥」（「彼の手はその目に及ばない」）に関するゾラの再考察であり、以前の「失言」の取り消しである。画家の「手」について、ゾラは次のように書いている――

〔1872年にサン＝ペテルスブルグ通りのアトリエに移って〕まず成功が彼を喜ばせた。《ボン・ボック》は誰からも賞賛された。そこには、《剣を持った少年》の巧みな表現様式への回帰があり、それがいっそう明るい光に浸されていた。しかし、彼は必ずしも自分の手を統御できるわけではなく、いかなる定まった手法をも使わず、自然を前にして、学童のような新鮮な無邪気さを保っていた。一枚のタブローを描き始めるとき、それがどんなものになるか決して言うことはできなかっただろう。天才が無意識と真実への生まれ持った才能からできているとすれば、彼はたしかに天才だった。〔強調引用者〕<sup>82)</sup>

ゾラは、マネが「必ずしも自分の手を統御できるわけではない」と書くが、ここではそれが欠陥として指摘されるのではなく、逆に積極的な意味を持つものとして評価されるのである。《ボン・ボック》〔図版18〕は、73年のサロンに入選した作品で、61年のサロンで優秀賞をもらった《スペインの歌手（ギターレッコ）》を別にすれば、マネがほとんど唯一サロンでの「成功」を味わった作

品である。オランダ派、とりわけフランス・ハルスフリスの肖像を思わせる達者な技法で描かれたこの作品は、それまでマネに嘲笑と侮蔑しか示さなかった批評家からもこぞって賞賛されたのである。17世紀スペイン絵画を思わせる《剣を持った少年》(1861)〔図版19〕もまた、批評家たちに評判の良かった作品である<sup>83)</sup>。だがゾラによれば、マネは自らの「手」を統御できず、つねに《ボン・ボック》のような公衆に受け入れられる「技術」を発揮できるわけではなかった。「自分の手を統御できない」というのは、いかなるあらかじめ定まった手法も使わないということである。彼は無心に新しいタブローに向かう。しかし、それこそがマネの「天才」なのだとゾラは気づくのである。マネの天才は「無意識」と「真実への生まれ持った才能」からできている――

私は彼の無意識と言った。画架の上に白い画布を置くたびに、未知への出発があると  
言った。実物オチ＝自然ニなしでは、彼は何もできなかつた。モデルがポーズを取る必要が  
あつた。そして彼は、そのモデルに模写画家として無邪気に取り組み、何ら決まつた  
調理法もなく、あるときは非常に巧みに描き、またあるときは、不器用さそのものから  
魅力的な効果を引き出すのだった。そこから、人々が彼に対して非難したあの上品  
な硬さ (raideurs élégantes) が生まれ、最もよくできた作品に見られるあの突如とした  
欠落 (lacunes brusques) が生じたのである。その眼の正確さは素晴らしかつたが、  
指は必ずしも眼に従うわけではなかつた。彼に過ちがあつたとすれば、それは人々が  
言っていたように、勉強不足からではない。なぜなら彼ほど熱烈に仕事をする画家は  
いなかつたからである。それはただ生まれながらのものであつて、彼は自分でできる  
ことをしたのであり、他のことはできなかつたからだ。〔強調引用者〕<sup>84)</sup>

彼の指(手)は必ずしも彼の目に従うわけではない。しかし、それはマネの努力不足なのではなくて、「生まれながらに par nature」そうなのであり、それしかできないからである。ゾラは、新たなカンヴァスを前にしたマネの「無意識」や「無邪気さ」について語る。マネの「手」は巧みなときもあれば、不器用なときもあるが、不器用な場合もそこに「魅力的な効果」を生みださずにはいない。そこからマネ独特の「上品な硬さ」や、「最もよくできた作品」に見られる「突如とした欠落」が生じる。ここでもゾラは、67年のマネ論と同様に、マネの魅力を撞着語法で語っているのである。つまり「欠落」と見えるものこそが、マネの魅力であり、その「美しさ」である――

完璧さや絶対といった観念は忘れ去るがいい。あるものが、物質的あるいは観念的な

慣習（しきたり）から見て完璧だから美しいなどと思っははいけない。何か美しいのは、それが生きているからであり、それが人間的だからである。その時あなたは、マネの絵をうっとりとう味わうだろう。その絵は言うべき言葉を持ったときにやってきたのであり、心を打つ独創性をもって、その言葉を発したのである。<sup>85)</sup>

ゾラはここにおいて、彼にとってマネの絵画が持つ究極の魅力を語っているように思われる。マネの「手」は、決してあらかじめ定まった規範に基づく完璧さなどを求めはしなかった。しかし、そうした無意識の自発性によって、マネの絵の生き生きとした人間的な「美しさ」が生まれる。そして、それこそがマネの「天才」であるとゾラは考えるのである。

ゾラという作家は、『実験小説論』など「科学的」な武装をした理論書や、綿密な取材調査とプランの作成をした上で執筆を開始するプラグマティックな方法論などによって、明確な目的と方法と意志を持って規則正しく小説を生産した作家と見なされがちである。先に引用したガエタン・ピコンの批判も、このようなゾラについての紋切り型のイメージに由来している（もっとも、そうしたイメージを与えたことについては、『実験小説論』を書いたゾラ自身にも責任があると言えよう）。しかし近年の草稿研究等によれば、実際のゾラの創作現場は、それほど冷静で「科学的」なものではなく、そこには作家自身の想像力や直観、さらには欲望が大いに作動していることが指摘されている。ゾラ自身、たとえば84年のユイスマンスへの書簡で、次のように書いている——「私は書き進めば進むほど、生成途上の作品は、どうしても私たちの意志から逃れていってしまうことを思い知らされています」<sup>86)</sup>。この言葉が、我々の検討してきたマネ遺作展の序文と同年に書かれたものであるのは示唆的ではないだろうか。ペンを持つゾラの手は、絵筆を持つマネの手と同様に、自らを制御できないことに、おそらくゾラ自身も気づいていたのである。

さて、この序文の持つ2番目の重要な意義は、67年のマネ論『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』では当然のことながらそれ以前のマネの作品しか扱っていなかったのに対し、ここではゾラがマネの全仕事を通覧していることである。ゾラはマネの画業を語る中で、72年にマネがサン＝ペテルスブルグ通り4番地にアトリエを移した時期を境に、彼の作品を大きく2つの時期に区分している。

第1の時期は、67年のパリ万博開催時にアルマ橋で行われたマネの個展の出

品作品群を中心とする。マネの個性が発揮された作品としてゾラが特に名前を挙げるのは、63年3月にマルティネ画廊で展示された《テュイルリーの音楽会》、同年の落選者展における《草上の昼食》《エスパダ（エスパダ姿のヴィクトリーヌ・ムーラン）》、《マホ（マホの衣装を着た若い男）》、65年のサロンの《オランピア》である。ゾラはそれに加えて、《笛吹き》、《死せる闘牛士》、《街の女歌手》、《ローラ・ド・ヴァランス》、《キアサージ号とアラバマ号の戦い》を挙げている。これらはみな60年代のマネの代表作で、ゾラのマネ論でもなじみの深いものばかりである。

それに対して、ゾラが第2の時期とするのは、マネが、モンソー公園北側のやや辺鄙な場所にあったギュイヨ通り（現在のメデリック通り）のアトリエから、72年7月、ヨーロッパ橋のすぐそばのサン＝ペテルスブル通り4番地にある「豪華に装飾された画廊のような」アトリエに移った時からである。それは、70年から翌年にかけての10カ月以上に及ぶ激しい一連の戦闘と政治的混乱——普仏戦争の勃発、第2帝政の崩壊と第3共和制の開始、プロシア軍によるパリ包囲とパリの降伏、そしてパリ・コミューンの成立と瓦解——を経た後のことであった。マネは、普仏戦争の際に国民軍に志願して入隊し、包囲下のパリで厳しい寒さと飢えを経験していた。このアトリエの引っ越しは、マネにとって心機一転を意味していたのである——

その絵が完全な明るさを得たのはこの頃である。人々に気に入られたいという願望から、彼は以前のものよりももっと調子の強い、もっと革新的な絵画へと到達した。仕事の量は減ったが、視覚と描写の才能の完全な開花があった。初期の作風の、よりくすんだ、おそらくはより正確な調子の方を好む人もいだろう。しかし、第2期の作風では、彼は外光の必然的な色の強さ、同時代絵画にきわめて大きな影響を与えることになる決定的な表現方式（*formule définitive*）へと到達したことを認めなければならない。<sup>87)</sup>

ゾラは、この第2の時期に「マネの絵は完全に明るくなった」と述べ、画家が「決定的な表現様式」にたどり着いたとしているのである<sup>88)</sup>。この時期、ゾラが「私の好きな力強い個性を持った作品」として名前を挙げるのが、《洗濯物》（76年のサロンに落選）〔図版8〕、《オペラ座の仮面舞踏会》（74年のサロンに落選）〔図版20〕、そして《アルジャントゥイユ（ボート遊びをする人々）》（75年のサロンで酷評）〔図版12〕である。これら「他の画家たちの通常の制作物とはあ

まりにかけ離れた」作品は、非難や嘲笑を浴び、マネをまたしても戦いの中に投げ入れることになったが、「進化は完遂され、彼はその絵筆で光を生み出すにいたった」とゾラは言う。

このようにして「彼の才能は円熟の域に達した」。78年にはアムステルダム通りのアトリエに移るが、そこでも《カフェ・コンセール》(1878)〔図版21〕、《昼食(ラテュイユ親父の店)》(1879)〔図版22〕、《温室》(1879)〔図版23〕が描かれ、さらに「見事なパステル画」, 「実に洗練された上品な色遣いの肖像画の数々」が生まれたのである。

最後に、この序文の第3番目の意義を述べておきたい。それはゾラがマネに「今世紀後半の巨匠の中の最前列のひとつ」を与え、アングル、ドラクロワ、クールベの後を継ぐのはマネしかないことを明言していることである――

わが国の芸術においてマネが占める偉大な位置について正しく理解しようとするれば、アングル、ドラクロワ、クールベの後に誰の名前がくるか考えてみればよい。[...] なるほど、これらの偉大な名前の後に、多くの作品を残した素晴らしい才能の持ち主たちがいることを私は知らないわけではない。しかし、革新的な人物、自然の新しい見方をもたらした芸術家、とりわけ時代の芸術制作を根底から変化させた芸術家をさがすなら、マネに至らざるを得ないのだ。このスキャンダルの男は、あれほど長い間否定されたが、今日、その影響は支配的である。<sup>89)</sup>

ゾラは、マネの生前の美術批評においては、アングル、ドラクロワ、クールベ以降、いまだ天才は出現していないという現状認識を示していた。しかしマネもまた鬼籍に入ったことで、ゾラは歴史認識を新たにするのである。

以上のように、84年のマネ遺作展カタログ序文は、67年のゾラのマネ論を補完する重要な意義を持つテキストであることが明らかになったと思う。本稿ではとりわけゾラが、外光を大々的に取り入れ明るさを増した72年以降のマネの作品を「決定的な表現様式」として高く評価していることを強調しておきたい。

## おわりに

以上、我々はボードレール、ゾラ、マラルメという3人の文学者とマネの関係を概観し、76年のマラルメによるマネ論と、70年以降のゾラのマネ評価について検討してきた。そして、従来ゾラの70年代以降の美術批評は軽視される傾向にあり、とりわけ79年におけるマネへの留保によって、ゾラはマネから距離

を置くようになった、あるいはマネを最終的には理解しきれなかったと考えられてきたのに対し、ゾラは70年代においても、マネを擁護し続けており、特に84年のマネ遺作展カタログ序文においては、マネに対する「失言」を修復し、マネをアングル、ドラクロワ、クールベに次ぐ偉大な画家として歴史的に位置づけていることを確認することができた。

実際、60年代後半に成立したゾラとマネを中心とする文学と絵画の共闘関係は、70年代になっても、少なくとも両者間では継続されていたと考えることができる。本論で検討したのはゾラの美術批評だけであったが、そのことをより明確にするためには、70年代以降のゾラとマネの交友関係についてできるかぎり調査をおこなう必要があるとともに、ゾラが71年から刊行を開始する『ルーゴン＝マッカール叢書』の小説群とマネの絵画との相関関係について、詳しい検討を重ねる必要があるだろう。

## 註

- 1) ゾラの美術批評については、以下の版を参照した——Émile ZOLA, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre LEDUC-ADINE, Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1991. 日本語では、ゾラの主要な美術批評のテキストを網羅した次の翻訳が最近出版された——エミール・ゾラ『美術論集』(三浦篤編・解説, 三浦篤・藤原貞朗訳, 藤原書店, 2010年。ゾラの美術批評の概要については、同書の「訳者解説」(463-483頁)を参照。
- 2) Gaëtan PICON, «Zola et ses peintres», *Médecine de France*, novembre 1966; repris comme préface à Émile ZOLA, *Le bon combat, de Courbet aux impressionnistes, anthologie d'écrits sur l'art*, présentation et préface de Gaëtan PICON, édition critique, chronologie, bibliographie et index par Jean-Paul BOUILLON, Paris: Hermann, coll. «Savoir», 1974, pp. 7-22.
- 3) ゾラの印象派への留保の問題については、別稿で取り扱う。拙論「ゾラの美術批評と印象派——1879年と80年の「印象派批判」を中心に」、『近代』第106号, 神戸大学近代発行会, 2012年3月, 掲載予定。
- 4) Paul VALÉRY, «Triomphe de Manet», *Œuvres II*, éd. Jean HYTIER, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 1327.
- 5) *Ibid.*, p. 1330.
- 6) このサロンについては、以下を参照——A[dolphe] TABARANT, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris: Mercure de France, 1963, p. 261; Philip NORD, *Im-*

- pressionists and politics : art and democracy in the nineteenth century*, London / New York : Routledge, 2000, p. 28.
- 7) Antonin PROUST, *Édouard Manet. Souvenirs*, Paris : Renouard, 1913. [邦訳：アントナン・ブルースト『マネの思い出』(野村太郎訳), 美術公論社, 1983年]。
  - 8) VALÉRY, «Triomphe de Manet», *op. cit.*, p. 1328.
  - 9) ボードレーが『現代生活の画家』の主人公としてマネではなく、挿絵画家コンスタンタン・ギースを選んだことを非難されることがあるが、執筆年代から見て、この時期にはまだマネに現代生活を主題にした絵画はほとんどなかった。むしろ、マネがこの論考に触発され、自身がボードレーに評価されるような「現代生活の画家」になることを目指したと言えるだろう。後註11も参照。
  - 10) マネの《テュイルリーの音楽会》、およびこの作品の中に読み取れるマネとボードレーの関係については、以下の拙論を参照——「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」, 「マネ《テュイルリーの音楽会》再検討(2)——中心部分の謎」, 『表現文化研究』, 第10巻第1号, 神戸大学表現文化研究会, 2010年, 31-66頁および67-94頁。
  - 11) ボードレーは、その美術批評の中で、マネについてはほんの数行しか言及していない。そのため、彼はマネの真価を理解していなかったとする見解が根強い。その代表的なものは、以下のとおりである——Philippe REBEYROL, «Baudelaire et Manet», *Les Temps modernes*, n° 48, novembre 1949, pp. 707-725; Pierre DAIK, *L'aveuglement devant la peinture*, Paris : Gallimard, 1971. それに対して、ボードレーを擁護しているのは、以下のハイスロップの研究である——Lois Boe HYSLOP and Francis E. HYSLOP, «Baudelaire and Manet : a re-apparaisal», in *Baudelaire as a love poet : and other essays*, University Park (Penn.) : Pennsylvania State University Press, 1969, pp. 87-130.
  - 12) Lettre de BAUDELAIRE à Manet, [Bruxelles], le 11 mai 1865, in Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. II, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, pp. 496-497.
  - 13) ZOLA, «M. Manet», *L'Événement*, le 7 mai 1866; *Mon Salon [1866]*, in Émile ZOLA, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 118.
  - 14) ZOLA, «Édouard Manet», *L'Événement illustré*, le 10 mai 1868; *Mon Salon [1868]*, *op. cit.*, p. 199.
  - 15) Lettre de MANET à Zola, [fin avril-mai 1868], «*Lettres de Manet à Zola*», éditées par Colette BECKER in *Manet 1832-1883*, cat. exp. par Françoise CACHIN *et al.*, Paris : Galeries nationales du Grand Palais / New York : Metropolitan Museum of Art (1983), Paris : Édition de la Réunion des musées nationaux, 1983, lettre 8, p. 521.
  - 16) MALLARMÉ, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, préface d'Yves BONNEFOY, édition de Bertrand MARCHAL, Paris :

- Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 588.
- 17) MALLARMÉ, «Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet», *La Renaissance littéraire et artistique*, 3<sup>e</sup> année n° 13, le 12 avril 1874, pp. 155-157; repris in MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, pp. 695-700. マラルメの美術批評は、現在、以下の版にまとめられている——MALLARMÉ, «Écrits sur l'art», présentation par Michel DRAGUET, Paris: GF Flammarion, 1998. また本稿ではマネを論じたマラルメのテキストと関連図版、およびマネがマラルメのために描いた作品がすべて収録された以下の版も参照した——*Stéphane Mallarmé / Édouard Manet*, édition établie et préfacée par Isabelle CHECCAGLINI, Mont-de-Marsan: L'Atelier des Brisants, 2006. また、日本語訳については、以下に収録された阿部良雄による翻訳と解説を参照した——『マラルメ全集 III ——言語・書物・最新流行』筑摩書房, 1998年, 420-449頁; 『マラルメ全集 III・別冊——解題・注解』筑摩書房, 1998年, 219-229頁。
- 18) MALLARMÉ, «The Impressionists and Édouard Manet», *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 September 1876; repris in *Documents Stéphane Mallarmé I*, présentés par Carl Paul BARBIER, Paris: Libr. Nizet, 1985, pp. 66-86. 以下の本論において、引用はこの『マラルメ資料集 I』に収められた英語版による(フランス語原文は未発見)。フランス語訳については以下を参照した——MALLARMÉ, «Les impressionnistes et Édouard Manet», in *Stéphane Mallarmé / Édouard Manet*, *op. cit.*, pp. 49-69.
- 19) マネとボードレール、マネとマラルメ、マネとゾラ、それぞれの関係について扱った論文や著作はあるが、マネと3人の文学者をともに扱った研究は、管見の限り見あたらない。しかしマネと文学者というのは、非常にありふれたテーマなので、エッセー程度のものであれば数多くあるだろう。2011年のオルセー美術館でのマネ展「*Manet, inventeur du moderne*」に際して刊行された雑誌類から、次の3つを挙げておく——Matthieu De SAINTE-CROIX, «Manet et les écrivains: une histoire d'amours et de haines», in *Manet au musée d'Orsay*, Dossiers de l'art hors série, n° 9 / Manet, Paris: Éd. Faton, avril 2011, pp. 66-71; Jean-François LASNIER, «Trafics d'influences», in *Manet inventeur du moderne*, Connaissance des arts, hors-série, Paris: Société française de promotion artistique, 2011, pp. 18-22; Geoffroy CAILLET, «Le masque et la plume», in *Manet. Un certain regard*, Le Figaro, hors-série, mars, 2011, pp. 75-81.
- 20) たとえば以下を参照——三浦篤「エドゥアール・マネ 引用, マラルメ, 日本」, 『エドゥアール・マネ展カタログ』, 府中市美術館・奈良県立美術館, 2001年, 9-17頁。
- 21) Gaëtan PICON, «Zola et ses peintres», *Le bon combat*, *op. cit.*, p. 8.
- 22) «Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.» (ZOLA, «Proudon et Courbet», *Le Salut public*, le 26 juillet et le 31 août 1865,

- in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 44). この定義はゾラの美術批評の中で何度か反復される。
- 23) ZOLA, «Le moment artistique», *L'Événement*, le 4 mai 1866; *Mon Salon [1866]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 107-108.
  - 24) «Je ne veux pas de tout ce qui n'est point vie, tempérament, réalité!» (*ibid.*, p. 109).
  - 25) ZOLA, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 148.
  - 26) Henri MITTERAND, *Zola et le naturalisme*, Paris: PUF, coll. «Que sais-je?», 1986, pp. 20-21. [アンリ・ミトラン『ゾラと自然主義』(佐藤正年訳), 白水社, 文庫クセジュ, 1999年]。
  - 27) ZOLA, «Préface de la deuxième édition», in *Thérèse Raquin*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1979, p. 29.
  - 28) Henri MITTERAND, *Zola et le naturalisme, op. cit.*, p. 21.
  - 29) この2点の絵の詳しい説明に関しては以下を参照——三浦篤『近代芸術家の表象——マネ, ファンタン=ラトゥールと1860年代のフランス絵画』, 東京大学出版会, 2006年, 354-427頁。
  - 30) バジール, マネ, エドモン・メートルについては確実と思われるが, モネ, ルノワール, ゾラに関しては異説もある。三浦前掲書参照。
  - 31) Henri MITTERAND, «Le regard d'Émile Zola», in *Europe*, n° 468-469, avril-mai 1968, pp. 182-198などを参照。
  - 32) ZOLA, «Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires», *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879; [*Le Salon de 1879*], in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 400.
  - 33) ZOLA, *Le naturalisme au Salon [1880]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 427.
  - 34) Edmond DURANTY, *La Nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris: Dentu, 1876 (rééd. aux Éd. Guérin, 1946).
  - 35) Charles S. MOFFETT, «Manet et l'impressionnisme», in *Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 29.
  - 36) ZOLA, «Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai», *Le Messager de l'Europe*, juin 1876; [*Le Salon de 1876*], in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 350.
  - 37) *Manet 1832-1883, op. cit.*, pp. 318-320. この説は, エドモン・バジール, マイヤー=グレーフ, モロー=ネラトンなど, マネの主要な伝記作家たちによって支持されている。
  - 38) この説はドゥニ・ルアールによる。タバランなどによれば, モデルは画家のニティス夫妻とその子供で, 場所はサン=ジェルマン=アン=レのニティス家別荘であるという。前掲カタログのカシヤンによる解説参照。
  - 39) *Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 344.
  - 40) MALLARMÉ, «The Impressionists and Édouard Manet», in *Documents Stéphane*

- Mallarmé I, op. cit.*, p. 72.
- 41) *Ibid.*, p. 75.
  - 42) *Ibid.*, pp. 75-76.
  - 43) *Ibid.*, p. 86.
  - 44) 高階秀爾「マラルメと造形美術」, 『西欧芸術の精神』所収, 青土社, 1979年, 323-349頁参照。
  - 45) Charles S. MOFFETT, «Manet et l'impressionnisme», *art. cité*, p. 29.
  - 46) Voir Michael FRIED, *Le Modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origines de la peinture moderne, III* (1996), trad. de l'anglais par Claire BRUNET, Paris: Gallimard, 2000.
  - 47) *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp., Paris: Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 193.
  - 48) この問題については, 以下の論文も参照——熊谷謙介「『自然は起こる, 付け加えるものは何もない』——ステファヌ・マラルメの『印象派の画家たちとエドゥアール・マネ』」, *Résonances*, 東京大学大学院総合文化研究科フランス語系学生論文集, 創刊号, 2003年3月, 68-74頁。
  - 49) MALLARMÉ, «The Impressionists and Édouard Manet», in *Documents Stéphane Mallarmé I, op. cit.*, p. 72.
  - 50) *Ibid.*, p. 75.
  - 51) *Ibid.*, p. 85.
  - 52) *Ibid.*, p. 84.
  - 53) *Ibid.*, p. 85.
  - 54) *Ibid.*, pp. 68-69.
  - 55) ジャン=リュック・ステンメッツ『マラルメ伝——絶対と日々』(柏倉康夫・永倉千夏子・宮崎克裕訳), 筑摩書房, 2004年, 230頁。
  - 56) 70年代のマネの落選作は以下の通りである。74年に, 応募した油彩3点中2点, 《オペラ座の仮面舞踏会》と《燕》が落選。76年に応募した2点, 《洗濯物》と《芸術家》がともに落選。77年に応募した油彩2点中, 《ナナ》が落選。
  - 57) ZOLA, «Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris», *Le Messager de l'Europe*, juin 1875; [*Le Salon de 1875*], in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 295.
  - 58) *Ibid.*, pp. 295-296.
  - 59) ZOLA, «Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai», *Le Messager de l'Europe*, juin 1876; [*Le Salon de 1876*], in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 326.
  - 60) *Ibid.*, pp. 347-349.
  - 61) ZOLA, «Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires», *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879; [*Le Salon de 1879*], in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 400.
  - 62) この事件の詳しい経緯については, 以下を参照——F. W. J. HEMMINGS, préface à son édition de ZOLA, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. HEM-

- MINGS et Robert J. NIESS, Genève / Paris : E. Droz / Minard, 1959, pp. 28-31.
- 63) Gaëtan PICON, «Zola et ses peintres», *Le bon combat, op. cit.*, p. 20.
- 64) エミール・ゾラ『美術論集』, 前掲書, 386頁では, 「かりに彼の技術的側面が適確な知覚に匹敵しているならば, 彼は十九世紀後半期を代表する偉大な画家であるが, 実際にはそうではない」と訳されている。稲賀繁美「慧眼と蹉跎——ゾラは絵画に裏切られたのか」(小倉孝誠・宮下志朗編『ゾラの可能性——表象・科学・身体』藤原書店, 2005年所収), 187頁も参照。
- 65) ZOLA, «Lettre de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878»; [*Le Salon de 1878*], *Le Messager de l'Europe*, juillet 1878, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 394.
- 66) *Ibid.*, p. 494, note 12.
- 67) ZOLA, «Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris», *Le Messager de l'Europe*, juin 1875; [*Le Salon de 1875*], *ibid.*, p. 309.
- 68) *Ibid.*, p. 285.
- 69) ZOLA, «Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai», *Le Messager de l'Europe*, juin 1876; [*Le Salon de 1876*], *ibid.*, p. 327.
- 70) ZOLA, «Édouard Manet», *L'Événement illustré*, le 10 mai 1868; *Mon Salon [1868]*, *ibid.*, p. 196, p. 200.
- 71) ZOLA, «Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires»; [*Le Salon de 1879*], *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879, *ibid.*, pp. 401-402.
- 72) *Ibid.*, p. 402. 1880年のサロン評でも, ゾラは同じことを言っている——ZOLA, «Le naturalisme au salon», *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880; [*Le Salon de 1880*], *ibid.*, p. 429.
- 73) ZOLA, «Le naturalisme au salon», *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880; [*Le Salon de 1880*], *ibid.*, p. 424.
- 74) *Ibid.*, p. 425.
- 75) *Ibid.*, p. 427.
- 76) *Ibid.*, p. 429.
- 77) ZOLA, «Préface», *Exposition des œuvres d'Édouard Manet*, Paris: A. Quantin, 1884, in *ibid.*, pp. 451-458.
- 78) F. W. J. HEMMINGS, «Émile Zola critique d'art», préface à Émile ZOLA, *Salons, op. cit.* pp. 34-35.
- 79) Robert NIESS, *Zola, Cézanne et Manet. A Study of «L'Œuvre»*, Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1968, pp. 145-146.
- 80) Antoinette EHRARD, préface à son édition de ZOLA, *Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art*, Paris: Garnier-Flammarion, 1970, pp. 30-31.
- 81) Jean-Paul BOUILLON, «Manet 1884: un bilan critique», *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C.,

- 1989, pp. 159-175.
- 82) ZOLA, «Préface», *Exposition des œuvres d'Édouard Manet [1884]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 454.
- 83) この作品は、1863年にマルティネ画廊ではじめて展示されたが、エルネスト・シェノー、ポール・マンツ、アルマン・シルヴェストルらの批評家たちから好評を得た (cf. *Manet 1832-83, op. cit.*, pp. 75-78.)。ゾラは1867年のマネ論の中ですでに、このスペインの巨匠を思わせる堅固で繊細な作品が公衆に好まれる作品であると述べているが、自身の好みは異なることを告白している——「この小さな男の子の頭部は、肉付けと穏やかな力強さの傑作だ。もしもこの芸術家がつねにこのような頭部を描いていたならば、公衆の愛顧を受け、賛辞とお金に押しつぶされていたことだろう。[...] 打ち明けるが、私にとっての共感、この画家の作品の中では別のところにある。私は《剣を持った少年》の気取った緊密な繊細さよりも、《オランピア》の率直な硬さ、適確で力のこもった色斑の方を好む」(*Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 156)。
- 84) ZOLA, «Préface», *Exposition des œuvres d'Édouard Manet [1884]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 456.
- 85) *Idem.*
- 86) Lettre de ZOLA à Huysmans, le 20 mai 1884, citée in Colette BECKER, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 229.
- 87) ZOLA, «Préface», *Exposition des œuvres d'Édouard Manet [1884]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 454.
- 88) 前註 79, 81 において言及したロバート・ニースやジャン＝ポール・ブイヨンの論考では、この引用文から「ゾラは異論の余地なく、マネの初期の流儀への好みを露呈している」(BOUILLON, *art. cité*, p. 161) というが (そして、ゾラはマネをはじめて擁護した批評家として、彼をいつまでも自分のものにしておきたい意図があったとするが)、甚だしい曲解であろう。これらの論考には同様な例がひとつならず認められる。
- 89) ZOLA, «Préface», *Exposition des œuvres d'Édouard Manet [1884]*, in *Écrits sur l'art, op. cit.* pp. 456-457.



図版1 マネ《帽子をかぶった横顔のボードレール》1862年または67-68年頃、パリ、国立図書館



図版2 マネ《エミール・ゾラの肖像》1868年、パリ、オルセー美術館



図版3 マネ《ステファヌ・マラルメの肖像》1876年、パリ、オルセー美術館



図版4 ファンタン=ラトゥール《バティニョールのアトリエ》1869年、パリ  
オルセー美術館



図版5 バジール《ラ・コンダミンヌ通り9番地、バジールのアトリエ》1870年  
パリ、オルセー美術館

図版6 マネ《庭にて》1870年  
 シェルバーン（バーモント州）  
 シェルバーン美術館



図版7 マネ《鉄道》1872-73年  
 ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図版8 マネ《洗濯物》1875年、メリオン  
 (ペンシルバニア州)、バーズ・ファウン  
 デーション



図版9 マネ《燕》1873年，チュー  
リヒ，ピュルレ・コレクション



図版10 マネ《海岸にて》1873年  
パリ，オルセー美術館



図版11 マネ《庭の  
モネ家の人々》1874  
年，ニューヨーク，  
メトロポリタン美  
術館

図版12 マネ《アルジャントウイユ》1874年  
 トウルネー（ベルギー），トウルネー美術館



図版13 マネ《ボートにて》1874年，ニューヨーク  
 メトロポリタン美術館



図版14 マネ《芸術家（マルスラン・デブー  
 タンの肖像）》1875年，サンパウロ美術館



図版15 バスティアン＝ルパージュ  
《干し草》1877年、パリ、オルセー  
美術館

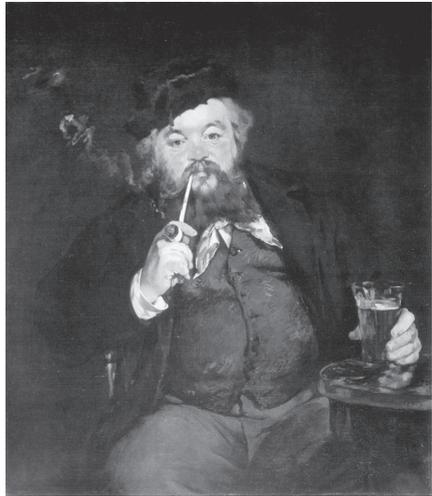


図版16 バスティアン＝ルパージュ  
《十月の季節（ジャガイモの収穫）》  
1879年、メルボルン、ヴィクトリア  
国立美術館



図版17 バスティアン＝ルパージュ  
《ジャンヌ・ダルク》1879年、ニュー  
ヨーク、メトロポリタン美術館

図版18 マネ《ボン・ボック》1873年  
フィラデルフィア美術館



図版19 マネ《剣を持った少年》1861年  
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図版20 マネ《オペラ座の仮面  
舞踏会》1873-74年、ワシントン、  
ナショナル・ギャラリー



図版21 マネ《カフェ・コンセール》1878年、パル  
ティモア、ウォーターズ・アート・ギャラリー



図版22 マネ《ラテュイク親父の店》  
1879年、トゥルネー（ベルギー）  
トゥルネー美術館



図版23 マネ《温室》1879年  
ベルリン、国立美術館