國學院大學学術情報リポジトリ

第二帝政末期のエドゥアール・マネ受容：1869年のサロン出品作《バルコニー》をめぐる批評言説を読み解く

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井口, 俊, Iguchi, Shun メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000764

第二帝政末期のエドゥアール・マネ受容
—1869年のサロン出品作《バルコニー》をめぐる批評言説を読み解く

井口　俊

はじめに

19世紀後半のフランスで活動した画家エドゥアール・マネ（Edouard Manet, 1832-83）の画業は、大きく二つの時期に分けることが出来る。18歳で入門した、アカデミスム画家トマ・クチュール（Thomas Couture, 1815-79）のアトリエでの修行時代を経て、初めて「サロン」（官展）に出品を果たした1861年から、普仏戦争が勃発し第二帝政（1852-70年）が終わりを迎えた1870年までが、その前半期にあたる。それに対して、後半期は、第三共和政（1870-1940年）の成立以降、マネが1883年にこの世を去るまでの期間である。

パリの裕福な家庭に生まれ育ち、生涯を通じて典型的なブルジョワとしての生活を送りながら、政治的には共和主義者であったマネにとって、帝政から共和政への変化が制作に及ぼした影響は小さくない(1)。その一方で、上記のように約20年にわたり職業画家として過ごした間、マネは一貫して、国家による展覧会であるサロンへの出品を何よりも重視し、公的な承認と成功を望んでいた。それゆえ、マネの代表作のほとんどはサロンで初めて披露されており、先行研究でもサロン出品作を中心に調査や議論が進められてきた。

ただ、研究対象として選ばれる絵画には偏りが見られ、サロン出品作の全てが等しく俎上に載せられているわけではない(2)。《草上の昼食》や《オランピア》（共に1863年、パリ、オルセー美術館）など、1860年代前半のサロンで騒動を引き起こし、マネの画家としてのイメージを決定付けた作品か、《フォリー・ベルジェールのバー》（1882年、ロンドン、コートールド・ギャラリー）のような最晩年の重要作品に研究上の関心が集中してきた。その結果、1860年代後半から1870年代のサロンで公開された作品群については、解決すべき問題が未だ多く残されてい

るのである。

このような現状を踏まえた本論文では、1869年のサロンの絵画部門にマネが出品した２枚[3]、《バルコニー》【図１】と《昼食》の受容に着目する。当時の新聞や雑誌に掲載された美術批評とサロン戯画を主な手がかりに、この時期のマネの絵画に見られる特質の再検討を目指すが、両作品のうち、同時代人たちの批判をより多く集めた前者について重点的に考察を行いたい[4]。以下ではまず、《バルコニー》と《昼食》それぞれの主題や構成に加え、登場人物のモデルや制作の経緯を確認する。次いで、マネ作品に対する批評言説の詳しい分析を進めてゆく。

１．1869年のサロン出品作について

《バルコニー》―ゴヤ作品の現代的変奏

作品のタイトルにもなったバルコニーの手すりと左右の鎧戸をはじめ、画面全体に配された鮮やかな緑色がひときわ目を引く本作の中心には、三人の着飾った男女が描かれている。彼らのモデルはすでに明らかで[5]、画面一番手前で椅子に腰掛け、手すりに右腕を置いた女性は、画家のベルト・モリゾ（Berthe Morisot, 1841-95）である[6]。マネがモリゾの姿を数多くの肖像に残していることは広く知られているが、その嚆矢となった作品こそ《バルコニー》に他ならない。前方をじっと見据えた眼差し、はっきりとした眉に加え、固く引き締められた口元には一人の芸術家としての意志の強さを見て取れよう[7]。肩口から袖の部分に透けた素材を用いた、少し青みがかった白のドレスを身に着け、首元には本作の基調をなす緑色のリボンによるチョーカーを結んでいる。彼女の足元にいる小型犬は、すぐ隣に転がった、フランス国旗の色をしたボールで遊んでいるのだろうか。

続いて、モリゾの隣で、手袋をはめるような仕草を見せている女性は、ヴァイオリニストのファニー・クラウス（Fanny Claus, 1846-77）である。クラウスはマネの妻でピアニストのシュザンヌ・レーンホフ（Suzanne Leenhoff, 1829-1906）と親しく、彼女を介して画家と面識を持ち、モデルを務めるに至ったのだろう[8]。モリゾと同様に軽やかな素材のドレスを身にまとったクラウスが腕に挟むようにして持った、日傘の傘地と房飾りにも印象的な緑色が用いられている。ただ、その表情はどことなく虚ろで、他の人物たちとの心理的な交流も見られない。

モリゾとクラウスの少し後ろには、大きなラペルの黒いジャケットと立襟の白いシャツに、濃い青のネクタイを合わせた男性が立っている。彼は、風景画家のアントワーヌ・ギユメ（Antoine Guillemet, 1842-1918）で、その服装だけでなく、整えられた髪と口髭にも都市のダンディとしての矜持を見ることが出来る。彼も煙の出たタバコを手に、遠くを見やっており、この三者は同じ空間にいながらも、あえて互いの存在を意識しないよう振る舞っているかのようだ。

このように、三人の男女が《バルコニー》の中心をなしているが、外光に照らされたバルコニーとは対照的に薄暗い室内に目を凝らすと、ギユメの左奥側に少年がいることが分かる。彼は胸元に掲げた盆に載せて、壺のようなものを運んで来たところだろう。しかし、全体的に大まかな筆致で捉えられているため、その細部や表情を読み取ることは難しい。少年のモデルと考えられているのは、マネの息子レオン・コエラ＝レーンホフ（Léon Koëlla-Leenhoff, 1852-1927）で、《スペインの騎士たち》（1859-60年頃、リヨン美術館）に、本作と同じようなポーズをとった幼少期のレオンの姿が描かれている。室内には他にも画中画や食器類が飾られているように見えるものの、それらが実際に何を表しているのかはやはり判然としない。

マネが本作を着想したのは、1868年の夏に家族で滞在したブーローニュ＝シュル＝メールにおいてだと考えられている(9)。フランス北部、ドーバー海峡に面したこの港町で、光に溢れたバルコニーに出ていた人たちが、やや暗い室内を背にして浮かび上がって見えたことが契機となったのである。マネは旅先から戻ると、友人たちにポーズを依頼し、同年の秋から翌年にかけてパリのアトリエで制作を行った(10)。大抵の場合、マネは下絵を用いずに描き始めるが、《バルコニー》に関しては、構想段階を示す作品として、完成作よりも一回り小さい油彩画【図２】と、ペンと淡彩による習作（1868年、個人蔵）(11)が残されている。マネの初期構想ではモリゾとクラウスの位置が完成作とは正反対であったことが、前者から明らかである。一方の後者では、室内空間こそ描かれていないものの、ほぼ完成作と同様の構図が採用されており、制作の過程を伺うことが出来る。

《バルコニー》の構図における直接の着想源となったのは、スペインの画家フランシスコ・デ・ゴヤ（Francisco de Goya, 1746-1828）による《バルコニーのマハたち》【図３】であろう。鉄製の手すりの前で椅子に腰掛けた二人の女性と、その後ろに寄り添う二人の男性が無地の背景に描かれている。開口部と奥の空間が存在していない点や登場人物たちがより親密に見える点など、両者には異なる部分も散見されるが、《バルコニー》に着手した1868年に、マネが別のゴヤ作品を下敷きに制作を行っていたことを加味すれば(12)、本作とスペインの巨匠との関係性を否定することは難しい。

では、マネは《バルコニーのマハたち》をどこで目にしたのだろうか。可能性の一つとして挙げられるのは、1838年１月から1849年１月まで、ルーヴル美術館内に存在していた特別展示室「スペイン・ギャラリー」においてである(13)。マネは十代の頃に同ギャラリーを度々訪れていたと伝えられており(14)、開室当初からコレクションに含まれていた本作に触れたことがあったのかもしれない(15)。ただ仮に、スペイン・ギャラリーで見たことがあったとしても、《バルコニー》の制作までは約20年の月日が経っているため、その記憶も薄れていたのではないか。前述の通り、マネは旅先で偶然《バルコニー》の着想を得たとされているが、

すでに指摘があるように(16)、おそらくは旅行の前年にルーヴル版とは別の《バルコニーのマハたち》を実見していたため、目の前の光景と作品のイメージとが重なり合ったのだと考えられる。

1867年６月３日から６日まで、スペインの政治家で実業家のサラマンカ侯爵（José de Salamanca, 1811-83）の収集した200点を超すスペイン、イタリア、フランドル、オランダ絵画コレクションの競売が、パリにある彼の邸宅で行われた。

> 二人の婦人がバルコニーで座っている。そのうちの一人は、右の方を向いてバルコニーに肘をつくと、外にある何かを女友達に指で示している。[中略]
> 彼女の右側に座った連れの女性は、頭を少し下げて左の方を向き、通りを眺めている。[中略]
> 彼女たちの後ろには、コートに身を包み、二角帽を被った二人の男がいる。一方は背中側を見せ、もう一方は正面を向いている。(17)

これは同競売カタログの出品番号176番《女性たちの肖像》の解説である。ここで記述されている男女は、《バルコニーのマハたち》の登場人物の特徴を示しており、《女性たちの肖像》がルーヴル版とよく似た作品であることが窺える。

競売の始まる直前、５月31日と６月１日は一般公開日となっており、敬愛するベラスケスやゴヤの絵画が複数含まれたコレクションを見るべく、マネは会場に足を運んだのではないか(18)。ただし、《女性たちの肖像》は当時、ゴヤの作品としてカタログに記載されていたが、現在では彼の助手アセンシオ・フリア（Asensio Julià, 1753-1832）の手によるものだと見なされている(19)。とはいえ、作品の構成要素はオリジナルと違わず、マネに着想を与えた事実は変わらないだろう。また、ルーヴル版の《バルコニーのマハたち》は、同じく1867年の４月にフランスで出版されたゴヤの伝記に挿絵として掲載されていた【図４】(20)。そのため、実際に《バルコニー》を描くにあたってマネが参照したのは、この図版である可能性が高い(21)。

マネはこれ以前にも、過去の巨匠たちの作品から構図や登場人物たちの身振りを借用した上で、その舞台を現代へと置き換えた作品をいくつか描いている。それらの多くは、サロン出品を念頭に制作された、画家にとっての重要作品である(22)。《バルコニー》もまた、マネが1860年代に集中的に取り組んだ、そうした作品群の中に位置付けることが出来るが、もう一枚の1869年のサロン出品作である《昼食》は、どのような絵画なのだろうか。以下では、その登場人物や場面設定、影響を及ぼした作品などについて、概観してみたい。

《昼食》―登場人物たちの謎めいた関係

《昼食》【図５】も《バルコニー》と同じく複数の男女の姿を描いた作品で、中

心に立つのは、カノチエ帽を頭に乗せ、黒いジャケットを着た若い男性である[23]。彼が凭れかかっているテーブルの上には、生牡蠣とレモン、この果実の皮を剥くのに使ったナイフ、液体が半分ほど注がれたグラスや酒瓶などが並べられており、タイトルの示すように昼食の情景が切り取られているのだろう。しかし、食卓に着いているのは一人だけで、室内にいながらもどこか遠くを見つめている青年が、食事を済ませたかどうかは分からない。

画面右端、テーブルの奥側でタバコを吹かす男性の前にはコーヒーカップが置かれていることから、彼は食後に一服しているところだと思われる。頭部から下半身まではっきりと描かれた中央の青年と比べると、この壮年の男性の描き込みは少なく、顔の部分も多少ぼやけて見える。同様の描き方は、もう一人の登場人物である女性においてもなされ、首元が詰まった灰色のワンピースを着た彼女の表情を正確に読み取ることは難しい。こうした人物描写における密度の違いは、同じ室内にいるはずの人々が、あたかも異なる空間にいるかのような印象を画面にもたらす。加えて、三者が会話などを楽しんでいる様子も見られないが、彼らのどこか冷淡にも映る関係性は、《バルコニー》の登場人物たちの振る舞いと通底していると言えるかもしれない。

《昼食》は当初パリのアトリエで準備され、マネ一家が1868年の夏を過ごしたブーローニュ＝シュル＝メールで借りた、家具付きのアパルトマンで完成に至ったと見なされているが、その正確な場所や時期は明らかでない[24]。それに対して、本作の主役となる青年のモデルを務めたのは、《バルコニー》にも描かれていた、マネの息子レオンであることが分かっている[25]。当時16歳のレオンの他、ブーローニュ在住の画家オーギュスト・ルスラン（Auguste Rousselin, 1841-1916）と[26]、おそらく同地での家事を手伝っていた女性が、タバコを吸う男性と銀のコーヒーポットを持った女性のモデルとなった。

本作については、《バルコニー》の場合のような明確な着想源は見当たらないが、とりわけ人物以外の部分に、17世紀オランダ絵画や日本の浮世絵版画との共通点が指摘されている。《昼食》に描かれた室内には、食事用のテーブルのほか、丸い台に載せられた鉢植え、大きな曲刀と兜、黒猫が乗った赤茶色のソファが設えられており、画面両端には窓や画中画のようなものも確認することが出来る。マイケル・フリードはその画面構成に、当時フランスで再評価が進んでいたフェルメール（Johannes Vermeer, 1632-75）作品との関係を見ているが[27]、マネが実際に彼の作品を自作に取り入れたかどうかは不明である。その一方、ソファの上で毛繕いをするように身体を丸めた黒猫は、歌川広重（1797-1858）の手掛けた「浮世画譜」の猫からポーズを着想しているだろう[28]。

ここまで、マネによる1869年のサロン出品作２枚の制作に関わる基本的な情報を整理してきた。次章では、主に《バルコニー》について書かれた美術批評、サロン戯画を詳細に読み解き、その受容の実態を明らかにしてゆく。

2．《バルコニー》の受容の実態

色彩への評価

1869年のサロンは、同年の５月１日から６月20日までの51日間、パリのシャンゼリゼ宮を会場として行われた。筆者による現在までの調査では、マネの作品に関する40点弱の美術批評、８点のサロン戯画を発掘することが出来たが(29)、まずは５月12日付の『パリ』紙に掲載されたエドモン・デュランティの批評を引用してみたい。

> 《昼食》は実に優れた外観を示している。この絵画は、隅から隅まで、力強い灰色による美しい色階で覆われている。机と静物は強度を備えている。座っている青年の全体が非常に美しい色調からなるが、特にズボンの部分は見事である。背景には、この画家［マネ］の作品に時おり見られる重苦しさは存在しない。かろうじて描かれた、画面の縁に入り込んだ右側の人物は、その構成と完全に合致している。手伝いの女性だけが、やや粗く仕上げられたようだ。彼女の藤色のドレスは、素晴らしい彩色ではあるが、芸術家が想定した距離では色が明るすぎる。それを前方に持ってきたことで、この人物像は未完成のように見えてしまう。
>
> 私は《バルコニー》の方をより好んでいる。なぜなら、これは、軽快で、独特で、他の誰とも似てはいない（芸術家が何よりも望むべきことである）マネの作品であるからだ。ありのままに捉えられた色彩は、言うならば、準備も予防策もなしにカンヴァスの上に放たれている。座っている女性はとても美しく、上品で、風変わりである。立っている若い女性は、まだ瑞々しさと純真さに満ちているが、何かは分からぬ困難さや窮屈さ、不完全さの中に沈んでいる。後ろにいる背の高い青年に良いところはない。背景は暗すぎる。鎧戸とバルコニーの緑色の鮮やかさが、この絵画を活気付けている。(30)

印象派の擁護者としても知られるデュランティは、1850年代から画家のクールベを中心としたレアリスム運動に深く関与しており、この当時マネとも親しかった(31)。しかし友人であれども、マネの作品を手放しで褒め称えているわけではない。《昼食》については、その彩色と静物の描写を全般的に評価しているが、画面左手の女性のドレスの藤色の明度に注文を付け、彼女が未完成に見えると指摘する。画家の個性がはっきりと現れた作品として、デュランティがより好んだのは《バルコニー》で、ここでもまた、画面の基調となる緑色をはじめ、「ありのままに捉えられた」鮮やかな色彩を高く評価している。

マネのサロン出品作に対しては、1860年代を通じて、批判的な声の方が圧倒的

な多数派であった。ただ、彼の色彩表現と静物を称賛する批評家は常に存在し[32]、1869年のサロンにおいても、「［マネの］２つの作品には、真の才能、類まれな才能が見られる。つまり、鋭敏な直感や、色調と色彩の正しい理解のことである。マネ氏はそのパレットの上で、彼の絵画それぞれの部分に適した正確な色彩を発見する」[33]といった意見は決して珍しくなかった。

ゴヤとの関係性

次に取り上げるのは、文学者で批評家のテオフィール・ゴーチエが、サロン開幕から２週間後、５月15日付の『イリュストラシオン』紙に発表した記事である。

> 欠点は数知れずあれども、マネ氏には好奇心を強く刺激する才能があることを否定することは出来ない。彼の行動を気にして、「マネの作品はサロンに出品されるのか」と自問してしまう。彼には、熱狂的な支持者も反感を抱く者もいる。芸術を否定しているようでありながら、芸術と結び付いている、この奇妙な絵画に無関心でいられる人は数少ないのである。［中略］夢に見た小さな家の雨風避けとしてルソーが望んだ、緑色の鎧戸が壁側に開かれた《バルコニー》では、青みがかった緑色をした薄暗がりの中に、白い服を着た二人の少女が見える。一方は座っており、もう一方は立って手袋をはめている。その後ろには、肉付けを消し去り、［人物を］切り抜かれたように見せる半濃淡の中に、とある紳士アルチュールがいる。この絵画は、その配置から、ゴヤの模倣者である18世紀スペインの画家のカンヴァスを思い起こさせる。画家の名前は思い出せないが、ルイ＝フィリップ王の所有していたスタンディッシュ美術館で見られた。マネ氏の展示は比較的穏当で、スキャンダルを引き起こすことはないだろう。もし、手間をかけることがあれば、彼は良い画家になれるかもしれない。彼は画家としての気質を備えているのだ。[34]

ゴーチエは、第二帝政期のフランス美術界において最も大きな影響力を誇った批評家の一人であり[35]、この記事も多くの読者の目に触れたと考えられる。彼はまず、マネに欠点の少なくないことを認めながらも、「芸術を否定しているようでありながら、芸術と結び付いている」と、その絵画を既存の枠組みの中で評価することの困難さを吐露しているように思える。

マネが1861年のサロンで初入選を果たした際、ゴーチエは彼を大いに称賛し、それを機に両者は一時親しく交流していた[36]。しかしながら、1863年に開催された落選者のサロンで《草上の昼食》を中心とした騒動が起きた時には、マネを含む落選者たちの存在を黙殺してみせた[37]。その後、マネが1864、65、68年のサロンに入選すると、ゴーチエは各年度のサロン批評において、全体としては画

家に対して批判的な態度をとってきた(38)。それでもなお、マネに期待する気持ちがあることは、「彼は画家としての気質を備えている」という記述に現れているだろう。

具体的な作品評に移ると、《バルコニー》の人物配置がゴヤの模倣者の絵画を想起させるという指摘は、ゴーチエの慧眼を示していよう。すでに確認した通り、ゴヤ自身、あるいはその周辺の画家の手による《バルコニーのマハたち》の存在は、スペイン・ギャラリーでの展示やサラマンカ・コレクションの競売、複製図版などを通じて、広く知られていたはずである。それにもかかわらず、1869年のサロン批評の中で、本作と《バルコニー》との繋がりに触れたのはゴーチエだけだと思われる(39)。

1861年のサロンに《ギターを弾くスペイン人》（1860年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館）を出品して以来、マネのスペイン趣味は周知の事実であっただろう。画壇に登場したばかりの時期から、「この芸術家［マネ］は、見事な巧妙さをもってゴヤを真似ている」(40)や、「奔放かつ血気盛んな色彩家で、筆使いの力強さと大胆さゆえにゴヤの近親者であるエドゥアール・マネ氏」(41)といった形容がなされているように、マネにゴヤの影響を見る批評家は少なくなかった。

そうした共通認識があっても、ゴーチエを除いた同時代人たちが、両者の絵画における構図上の類似性を見逃した理由としては、彼らが《バルコニー》から受けた印象が、《バルコニーのマハたち》とはあまりに隔たっていたことが挙げられるのではないか。これとよく似た現象は、落選者のサロンにおける《草上の昼食》受容の文脈でも確認されている。本作は、イタリア・ルネサンス期の絵画と版画から人物たちの属性や配置、ポーズを借用しているが、作品が発表された当時、その源泉を指摘する批評家は一人として現れなかった(42)。生々しい裸体の女性と当世風の着衣の男性が何の脈絡もなく同居していることの衝撃が、彼らの判断を鈍らせたのである。それでは、《バルコニー》に関しては、画面内のどういった箇所が批評家たちの注意を強く引き付け、ゴヤ作品との関連を見えづらくしたのだろうか。

マネの絵画における「恣意性」

この問いへの回答として第一に考えられるのは、マネの絵画における、明瞭な主題の欠如という視点である。《バルコニー》の登場人物たちの心理的交流の希薄さは、19世紀のサロンの主流派であったアカデミスム絵画が当然備えていた、神話や聖書、歴史的事件に基づく物語性、逸話性を感じさせない。現代の鑑賞者は、本作の主題を近代都市に生きる人々の「孤独」そのものと捉えるかもしれないが、伝統的な方法とは一線を画する主題の扱い方は、同時代人たちの作品理解を困難にしたに違いない。マネ作品の主題への困惑や苛立ちのような反応は、以下の批評の中にも見出すことが出来る。

彼［マネ］はこれまで、観察力よりも空想力を、力強さよりも奇妙さを重視してきた。もしも、彼が巨匠として自在に扱っている静物や花々を取り去ってしまうなら、その作品は弱々しいものとなるだろう。こうした貧弱さの原因は何だろうか。彼の芸術は自然に基づいていながら、生命というものの解釈を目指すことを怠っているのだ。彼はその主題を、詩人から借りたり自らの空想から得たりするが、ありのままの生活の中から発見しようとはしない。それゆえ、彼の画面構成には多くの恣意性が見られる。(43)

作者のカスタニャリもマネの静物表現の巧みさには同意している。しかし、その主題を現実の暮らしの中に探すこと、そして、「生命」というものを解釈することを怠っているために、静物以外の部分が貧弱だと批判する。上述したように、多種多様なイメージから引き出した要素を画面内で自在に組み合わせる「恣意性」は、1860年代のマネの絵画における主要な特徴の一つだと言えるが(44)、彼にとっては絵画から力強さを奪う手法に過ぎないのである。カスタニャリはまた、次のようにも主張する。

《バルコニー》には二人の女性がおり、そのうち一人は非常に若い。二人の姉妹なのだろうか。母と娘なのだろうか。私には分からない。一人は座っていて、通りの眺めを楽しむためだけに身を置いているようである。もう一人は、まるで外出するかのように手袋をはめている。このように矛盾した態度が繰り広げられているのだ。もちろん、私はその色彩を好んでいるし、マネ氏の選ぶ色調が正確で、しばしば心地良くさえあることを心から認めている。［中略］しかしながら、機能に対する感覚だけでなく、適切さの感覚も必要不可欠である。作家にせよ画家にせよ、それを排除することは出来ない。喜劇の登場人物のように、絵画の中の人物は、それぞれの位置にいて、それぞれの役割を果たし、全体の構想の表現に貢献しなければならないのだ。恣意的なものや不必要なものが何もない、これこそがあらゆる芸術的構成の規則なのである。(45)

この批評家は、《バルコニー》の女性たちの色彩表現を称賛する一方で、二人が有機的な繋がりに乏しいことを問題視している。絵画の中の人物は、「それぞれの位置にいて、それぞれの役割を果たし、全体の構想の表現に貢献しなければならない」とする彼の芸術観は、マネの絵画制作の方法と相容れないように思われる。本作の登場人物たちの関係性が不明瞭であることへの不満は、ポール・マンツによる、「この誠実たる人々がバルコニーで何をしているのかは良く分からない。物事の哲学的な意味に興味を持つドイツの批評家たちは、本作を理解し説明することに大きな労力を要するであろう」(46)といった記述にも読み取れよう。

われわれは、《バルコニー》に描かれた人々がマネの友人と近親者であることを知っている。そうした視点に立てば、本作はブルジョワ芸術家たちの集団肖像画として捉えることも可能であるが、孤立したかのように立ちすくむ人物たちの表現は、同時代の鑑賞者たちの自然な理解の範疇を外れてしまっていたのだろう。だからこそ批評家たちは、皆が微妙な距離を保ち、互いの存在に無関心でいるように見えるマネの登場人物たちと、顔を寄せ、親しげに会話を楽しんでいるような、ゴヤの《バルコニーのマハたち》の登場人物たちとの結び付きに、気付くことが難しかったと考えられるのである。

登場人物たちの「人形化」

最後に、前節で詳しく見た《バルコニー》の登場人物たちの孤立性をサロン戯画の作者が受け止めた例として、第二帝政期を代表する挿絵画家ベルタルが、1869年５月22日付の『ジュルナル・アミュザン』誌に発表した戯画(47)【図６】を取り上げたい。

戯画の中心に描かれているのは、いずれも正面を向いた四人の男女である。《バルコニー》の登場人物たちと同じく、彼らの視線は異なる方向を捉え、コミュニケーションが成立している様子はない。画面右手には、ドレスを着た女性が実作よりも一人多く立っているが、彼女たちの下半身からは台座のようなものの付いた棒が突き出ている。また、モリゾの位置にいる黒髪の女性の足元の小型犬は、風を送って膨らませるための器具が取り付けられた、おもちゃに変えられている。背景の室内には、網に入ったボール状のものや、筒状のものが吊り下げられているが、これらが何を意味しているかは判然としない。このように、一見すると読み解くのが困難な戯画の理解を助けるのは、その下部に添えられた説明文である。

説明文によれば、この戯画は「25［スー］の店」と題されている。それに続き、「全てが25［スー］なのです。25［スー］の人形、送風機の付いた犬、ボール、植木鉢、その他のものを見てください。そのどれもが実に優れています。こうした奇抜な着想は、正面にいる薬剤師の薬品壺を通過し和らげられた緑色の光で、この場面を照らすことから来ているのです。マネ氏は、実際に上達しつつあります。」との記述があるが、ベルタルはいったい、《バルコニー》をどのように揶揄しようとしたのだろうか。

繰り返し現れる「25」という数字は、当時の通貨単位の一つである「スーsou」を示していると思われる。だとすれば、ここで描かれているのは、「25［スー］の店」という題名の通り、全ての商品が25スーで売られている店の情景に違いない。台座を取り付けられた女性たちは人形として、ボールや犬のおもちゃと共に売りに出されているのだ。ベルタルは登場人物の「人形化」を得意としており、マネの1864年のサロン出品作《闘牛場の出来事》【図７】を戯画とした際にも、同様の手法を採っている。

本作の戯画[48]【図８】では、背筋を伸ばした姿勢で横たわる闘牛士、闘牛、後景の三人の闘牛士の全てが人形として描き直されているが、人形化が施された《闘牛場の出来事》と《バルコニー》に共通する要素とは何だろうか。まず、闘牛場を舞台とした前者の主役は、落命したばかりの男で、力なく地面に倒れた姿はたしかに人形のようにも見える。一方、後者の人物たちは、動きや力感に欠けているという点において、人形として捉えられたのだろう。生気のない人物に動かない人形との類似を見ることは、それほど独創的な着想ではないかもしれないが、読者にとっては分かりやすく、興味を惹かれる表現であったはずである。ベルタルは、《バルコニー》の登場人物たちの姿を人形と重ね合わせることによって、批評家たちもこぞって批判した、本作の主題や人物表現の不可解さをより明快に浮き彫りにしたのである。

おわりに

本稿ではこれまで、美術批評とサロン戯画の読解を中心として、マネの1869年のサロン出品作である《バルコニー》の同時代受容のあり方を考察してきた。批評の論点を改めて整理するならば、もう一枚の出品作である《昼食》も合わせ、色彩表現と静物の描き方に称賛が集まったのに対して、画面内の登場人物や事物の役割を明示する物語性が欠如していることに批判が集中した。マネとしてはおそらく、1860年代を通して継続してきた、古典絵画の現代的解釈の一環として《バルコニー》を制作したが、以前のサロン出品作と同じくその意図が鑑賞者たちに伝わることはなかった。本作のモデルの一人ベルト・モリゾも、「いつものように、彼［マネ］の展示は公衆にはほとんど評価されませんでした。しかし、そのことは彼にとって、常に新しい驚きの種なのです」[49]と、書き残している。

とはいえ、かつてマネの作品に向けられた拒絶的反応が起きなかったこともまた、1869年のサロンにおける事実であろう。エルネスト・シェノーは同年のサロン批評の中で、「同じ長所と同じ欠点を持ったマネ。その絵に慣れた見物客は、昔の作品より今の作品の方が良いと思っている。それは間違いだ。変わったのはこの画家ではなく公衆たちである」[50]と、マネの本質ではなく、人々の鑑賞態度が変化したと述べる。マネは翌1870年のサロンにも連続して入選を遂げるが、果たしてシェノーの言うように、鑑賞者の目は年を追うにつれてマネの絵画に慣れていったのだろうか。

ある画家の受容をより正確に検討するためには、そうした変化を丁寧に跡付け、歴史的文脈を再構成することが欠かせない。しかしながら、本稿では論じきれなかった《昼食》も含め、マネのサロン出品作の受容研究は不十分な状況に置かれている。とりわけ、冒頭でも記したように、1870年代の作品群で画家が描き表そうとした内容は依然として多く謎に包まれており、本稿を糸口の一つとして、さ

らなる調査、研究を進める必要があるだろう。

（1）マネは、ガンベッタやクレマンソーなど同時代を代表する共和派の政治家たちと個人的に親しく、後者の肖像（1879-80年、パリ、オルセー美術館／フォートワース、キンベル美術館）を２枚描いている。また、王党派の大統領マクマオンを揶揄する《道化役者》（1873年、個人蔵）を1874年のサロンに出品するなど、第三共和政期には、明らかに政治的な作品を複数残した。マネと彼らの交流については、画家の友人アントナン・プルーストによる回想録を参照。Antonin Proust, « Edouard Manet. Souvenirs », *La Revue blanche*, n° 88, 1er février, pp. 125-135 ; n° 89, 15 février, pp. 168-180 ; n° 90, 1er mars, pp. 201-207 ; n° 91, 15 mars, pp. 306-315 ; n° 93, 15 avril 1897, pp. 413-427.

（2）マネは1861年から1882年までの間に15回のサロンに参加し、全26点の油彩画を展示している。

（3）マネは同年のサロンの版画部門にも、4066番《ルーヴル美術館所蔵のベラスケス絵画に基づく肖像群（小さな騎士たち）》と4067番《４枚のエッチング》を出品しているが、本論文では絵画作品のみを取り上げる。*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1869,* Paris, Charles de Mourgues frères, 1869, pp. 216, 592.

（4）《バルコニー》については、以下の論文がある他、1996年に日本で開催された展覧会にも出品されたことがある。小川知子「エドゥアール・マネの作品研究―《バルコニー》の意義および位置づけに関する一考察」『研究紀要』第14号、京都大学文学部美学美術史学研究室、1993年、67-94ページ。『オルセー美術館展：モデルニテ―パリ・近代の誕生』日本経済新聞社、東京都美術館、1996年、112-113ページ。

（5）本作に関する基本的な情報は以下の文献を参照した。Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, t. 1, Lausanne, Paris, Bibliothèque des arts, 1975, pp. 124-127 ; id., t. 2, 1975, pp. 132-133 ; *Manet. 1832-83*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1983, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, pp. 302-308.

（6）マネとモリゾは、同じく画家のアンリ・ファンタン＝ラトゥールによって、1868年に正式に紹介されたが、1860年代の初めにはすでに知り合っていたと考えられている。お互いブルジョワ階級出身の両者は家族ぐるみで親しく交流を深めると、1874年には、彼女とマネの弟ウジェーヌが結婚に至った。坂上桂子「モリゾの初期芸術の形成とマネ」『早稲田大学大学院文学研究科紀要　第３分冊』第53輯、2008年、91-109ページ。

（7）モリゾは、本稿で論じる1869年のサロンには出品していないが、1864年から1868年まで５年続けてサロン入選を果たしており、1869年時点でマネの入選回数に並んでいた。

（8）クラウスは《バルコニー》がサロンに出品された1869年に、マネの友人で画家のピエール・プラン（Pierre Prins, 1838-1913）と結婚した。クラウスと同じく、プランの姉ポーリーヌもシュザンヌと親密で、彼女が1861年にマネと自身の弟を引き合わせたと考えられている。Hélène Braeuener et Bénédicte Pradié-Ottinger, *Les peintres de la baie de Somme : autour de l'impressionnisme*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, pp. 116-119.

（9）Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, t. 1, Paris, Henri Laurens, 1926, p. 105.

（10）1869年のサロンの審査委員会への作品提出は、同年３月10日から20日の間までと定められていたため、この期間より少し前に本作は完成したと推測される。*Explication des ouvrages[…], op. cit.*, 1869, p. XCI.

(11) 当初はモリゾが所持していたと考えられる本作は、数人の手に渡った後、2013年５月８日に開催されたオークションで売却され、現在は個人蔵となっている。https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/impressionist-modern-art-day-sale-n08988/lot.133.html［最終アクセス日：2022年７月25日］

(12) マネは同時代の政治的事件に取材した《皇帝マクシミリアンの処刑》(1868-69年、マンハイム市立美術館）を、ゴヤの《1808年５月３日》(1814年、マドリード、プラド美術館）の構図に基づき描いている。

(13) 七月王政期の国王ルイ＝フィリップ（Louis Philippe, 1773-1850、在位1830-48年）のスペイン絵画コレクションが展示されていたが、1848年の二月革命の後に閉鎖され、コレクションは散逸した。同ギャラリーについては以下を参照。宮崎奈都香「ルーヴル美術館スペイン・ギャラリーにおける「スペイン美術」の形成：テロール男爵による作品収集とスペイン側の反応」『待兼山論叢　美学篇』第35号、2001年、21-43ページ。Jeannine Baticle, “The Galerie Espagnole of Louis-Philippe”, dans *Manet / Velázquez : The French Taste for Spanish Painting*, Exh. cat., New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 175-190.

(14) Proust, *op. cit.*, nº 89, 15 février 1897, p. 169.

(15) 1838年に刊行されたスペイン・ギャラリーの目録103番に、《バルコニーのマノラたち（マドリードの女性たち)》として記載されている。*Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1838, p. 30. また、ジャン・アデマールの記述に従えば、《バルコニーのマハたち》はずっと収蔵庫に保管されたままで、スペイン・ギャラリーでは一度も展示されていない。しかし、次章で引用する批評（註34）では、ルーヴル美術館で本作を見ることが出来たと記されている。Jean Adhémar, « A propos du *Balcon* de Manet », *Bulletin des musées de France*, nº 10, décembre 1935, pp. 155-156.

(16) Juliet Wilson-Bareau, “Manet and Spain”, dans *Manet / Velázquez*, *op. cit.*, pp. 245-249.

(17) *Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise composant la galerie de M. le marquis de Salamanca, vente en son hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50*, Paris, Pillet fils aîné, 1867, pp. 133-134.

(18) マネとスペイン絵画との関係性については以下を参照。Wilson-Bareau, *op. cit.*, pp. 203-258.

(19) フリア版は現在、パリの個人蔵である。*Ibid.*, p. 249. メトロポリタン美術館にも、異なるヴァージョン（1800-10年頃）が所蔵されている。

(20) Charles Yriarte, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l’œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867, n. p.

(21) 同書にはゴヤの《1808年５月３日》の挿絵も掲載されている（註12参照)。*Ibid*, n. p.

(22) 1863年の落選者のサロンで展示された《草上の昼食》や、1865年のサロンに出品された《オランピア》と《兵士たちに侮辱されるイエス》(1865年、シカゴ美術研究所）などが、その代表的な例である。マネが制作の下敷きとした古典絵画については以下に詳しい。三浦篤『エドゥアール・マネ―西洋絵画史の革命』KADOKAWA、2018年、21-98ページ。

(23)《昼食》の作品情報は以下の文献を参照した。Rouart et Wildenstein, *op. cit.*, pp. 126-127 ; *Manet. 1832-83*, *op. cit.*, 1983, pp. 290-294.

(24) *Manet : le portrait de la vie*, cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts, 2013, Bruxelles, Fonds Mercator, 2013, p. 179.

(25) Adolphe Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris, Editions Montaigne, 1931, pp. 188-189.

(26) ルスランはマネと同じくトマ・クチュールのアトリエで学んだ画家で、彼らはそこで出会い、

親しく付き合っていた。また、作品の準備段階では、ルスランではなくクロード・モネがポーズをとったと考えられている。*Manet. 1832-83, op. cit.*, 1983, p. 292.

（27）フリードはまた、テーブル上の静物に、18世紀フランスの画家シャルダンの作品の影響が見られるとも主張している。Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 105-109.

（28）*Manet and Astruc : Friendship and Inspiration*, Exh. cat., Kunsthalle Bremen, 2021-2022, Madrid, CEEH, 2021, pp. 210-211.

（29）美術批評とサロン戯画の調査は、以下の文献を参考にしながら主にフランス国立図書館で行った。Christopher Parsons and Martha Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press, 2010［1986］, pp. 218-236.

（30）Edmond Duranty, « Le Salon de 1869 », *Paris*, nº 130, 12 mai 1869, n. p.

（31）デュランティについては、以下を参照。*La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazan, 2010［1990］, pp. 84-88.

（32）例えば、1868年のサロン出品作に対しても同様の指摘が見られる。井口俊「エドゥアール・マネ《エミール・ゾラの肖像》の同時代受容再考―1868年のサロンにおける画家、モデル、美術批評」『日仏美術学会会報』第34号、2015年、25-41ページ。

（33）Léon Gautier, « Salon de 1869 », *Le Monde*, nº 189, 13 juillet 1869, n. p.

（34）Théophile Gautier, « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, nº 1368, 15 mai 1869, p. 311.

（35）ゴーチエの経歴や仕事については、以下のウェブサイトと書籍を参照。Christine Peltre, « Théophile Gautier », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon（dir.）, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/gautier-theophile.html［最終アクセス日：2022年７月25日］澤田肇、吉村和明、ミカエル・デプレ『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』ぎょうせい、2014年。

（36）マネの《テュイルリー公園の音楽会》（1862年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー）では、ゴーチエの姿がマネの他の友人たちと共に描かれている。

（37）落選者のサロンにおけるマネの評価については、以下の拙稿を参照。井口俊「1863年の「スキャンダル」―エドゥアール・マネ《草上の昼食》と落選者のサロン」『レゾナンス』第９号、2015年、9-17ページ。

（38）Théophile Gautier, « Salon de 1864 », *Le Moniteur universel*, nº 177, 25 juin 1864, p. 876 ; id., « Salon de 1865 », *Le Moniteur universel*, nº 175, 24 juin 1865, p. 887 ; id., « Salon de 1868 », *Le Moniteur universel*, nº 132, 11 mai 1868, pp. 635-636.

（39）ゴーチエ以外では、ジャン・ドランによる「マネ氏が、それを認めなくともゴヤを意識していることはあり得るし、それを否定しようともベラスケスから着想を受けていることもあり得る」という批評と、「ある画家」と名乗る人物による「ゴヤやベラスケスといった、お気に入りの巨匠のもとで自然や芸術をより深く研究することでのみ、修正可能な残念な過ち［がマネの絵画には見られる］」という批評において、ゴヤへの言及を確認することが出来る。Jean Dolent, « Le Salon de 1869 », *Le National*, nº 130, 29 mai 1869, n. p. ; Un peintre, « Exposition des beaux-arts de 1869 », *Figaro-Programme*, nº 186, 4 juillet 1869, n. p.

（40）Henri Page, « Salon de 1861 », *Le Tintamarre*, 16 juin 1861, p. 7

（41）Edmond About, « Salon de 1861 », *L'Opinion nationale*, nº 178, 1er juillet 1861, n. p.

(42)《草上の昼食》の着想源が初めて指摘されたのは、同作が発表された翌年であった。三浦篤「絵画の脱構築―マネの《草上の昼食》とパレルゴン」『西洋美術研究』第９号、2003年、101-125ページ。
(43) Jules-Antoine Castagnary, « Salon de 1869 », *Le Siècle*, n° 12472, 11 juin 1869, n. p.
(44) マネが当時見ることの出来たイメージ群については以下を参照。三浦、前掲書、2018年、21-98ページ。
(45) Castagnary, *op. cit.*
(46) Paul Mantz, « Salon de 1869 », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1869, p. 13.
(47) Bertall, « Promenade au Salon de 1869 », *Le Journal amusant*, n° 698, 22 mai 1869, p. 7.
(48) Bertall, « Promenade au Salon de 1864 », *Le Journal amusant*, n° 438, 21 mai 1864, p. 4.
(49) *Correspondance de Berthe Morisot : avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1950, p. 31.
(50) Ernest Chesneau, « Salon de 1869 », *Le Constitutionnel*, n° 178, 27 juin 1869, n. p.

［図版一覧］

図１　エドゥアール・マネ《バルコニー》1868-69年、カンヴァスに油彩、170×125 cm、パリ、オルセー美術館

図２　エドゥアール・マネ《ファニー・クラウス》1868年、カンヴァスに油彩、115.7×72.8 cm、オックスフォード、アシュモレアン美術館

図３　フランシスコ・デ・ゴヤ《バルコニーのマハたち》1808-12年、カンヴァスに油彩、162×107 cm、スイス、個人蔵

図４　ゴヤ《バルコニーのマハたち》の複製図版、1867年、木版画（シャルル・イリアルト『ゴヤ伝』所収）

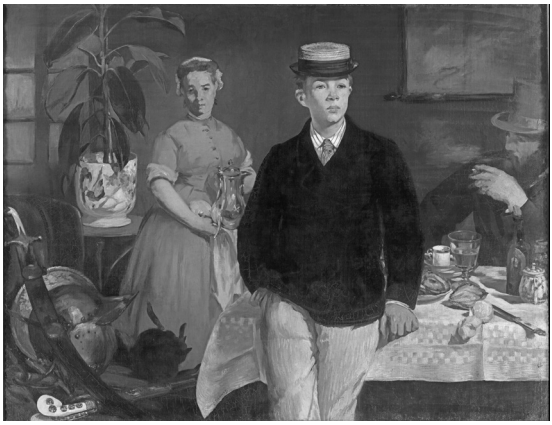
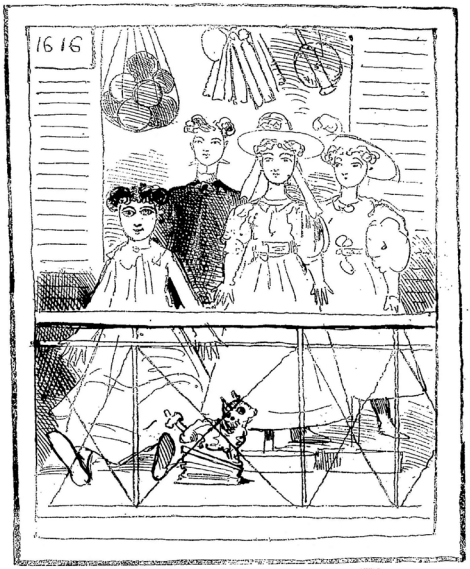


図５　エドゥアール・マネ《昼食》1868年、カンヴァスに油彩、118.3×154 cm、ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク



27759

4646. LA BOUTIQUE A VINGT-CINQ, par M. MANET.

— Tout est à vingt-cinq; voyez à vingt-cinq, les poupées, les chiens à soufflet, les ballons, les pots de fleurs et le reste. Vraiment tout cela est remarquable. L'idée originale est d'avoir éclairé cette scène à l'aide de la lueur verte tamisée par le bocal du pharmacien en face. — M. Manet est en progrès réels.

図6　ベルタル「1869年のサロン散策」『ジュルナル・アミュザン』1869年５月22日号

図7　エドゥアール・マネ《死せる闘牛士》（《闘牛場の出来事》部分）1864年頃、カンヴァスに油彩、75.9×153.3 cm、ワシントンD. C.、ナショナル・ギャラリー

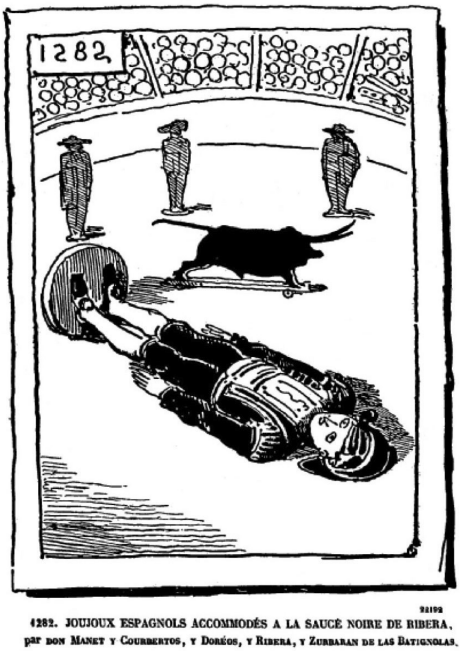


図８　ベルタル「1864年のサロン散策」『ジュルナル・アミュザン』1864年５月21日号

［図版出典一覧］

図１　https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-balcon-707
図２　https://collections.ashmolean.org/object/771506
図３　https://en.wikipedia.org/wiki/Majas_on_a_Balcony
図４　執筆者撮影（Charles Yriarte, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867.）
図５　https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/y7GEQB0GPV
図６　執筆者撮影（Bertall, « Promenade au Salon de 1869 », *Le Journal amusant*, n° 698, 22 mai 1869, p. 7.）
図７　https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1179.html
図８　執筆者撮影（Bertall, « Promenade au Salon de 1864 », *Le Journal amusant*, n° 438, 21 mai 1864, p. 4.）