

前進する言説

——エミール・ゾラ初期美術批評の位置づけと
構造解明への試論——

實谷 総一郎

序

自然主義小説家として知られるエミール・ゾラ（1840-1902）は、エドゥアール・マネ（1832-1883）や将来印象派を形成する画家たちの擁護者としても重要な役割を果たしている。1866年、ゾラは、前年に《オランピア》（1863年、オルセー美術館）によって大規模なスキャンダルを起こしていたマネを擁護し、自らも大きな騒動を引き起こした。翌年には史上初のマネのモノグラフ『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』¹を刊行し同年に行われたマネの個展で販売、68年からは画家たちを自然主義者と位置付け、文学と絵画を横断するキャンペーンを展開していく。こうした、前衛芸術の擁護者という側面は古くから注目を集めてきたが、その一方で、ゾラを一人の美術評論家としてその全体像を提示しようとする動きもまた徐々に活発化してきている²。特に1991年にジャン＝ピエール・ルデュック＝アディヌの編集によって刊行された『美術論集』³は、現在知られているゾラのアート批評のテキストすべてを一巻にまとめ、一定程度の校訂を施したものであり、こうした傾向の一つの到達点と言えるだろう。2000年代も、三浦篤、稲賀繁美、吉田典子⁴をはじめとして、ゾラのアート批評を主題とした多数の論考が発表されており、ますます注目を集めているが、発展途上の分野であるだけに、今後研究すべき課題も少なくない。

今回は、初期美術批評とくに1867年のマネ擁護論を中心に、その形成期の美学の位置づけと構造を理解するため、従来あまり検討されてこなかった同時代の美術批評および文学との相関関係の分析を行う。かつて、セザンヌに宛てて「僕が、つまり、せいぜい黒から白を見分けることくらいしかできない僕がだ、一枚の絵を見ると、筆触を判定することを禁じなければならないのは明らかなんだ」⁵と絵心のないことを告白していたゾラが、いざ美術論壇に乗り出すときには多くの先行批評に学んだことは疑いえない。実際、美術評論家のフィリップ・ビュルティ（1830-1890）への1866年の書簡⁶ではクールベ論を書くにあ

たって、ビュルティが集めているクールベの記事の閲覧を依頼しており、勉強熱心な姿を見せているのである。有力な出版社アシェット書店の広報部長であったゾラにとってこの種の資料を集めるのに難はなかったはずであり、事実ゾラのテキストはかなりの程度、先行する批評からの恩恵を受けて作られているのである。

しかし、ゾラの先行批評へのまなざしは、謙虚な初学者のそれにとどまるものではない。公式美術に対抗したゾラ像は周知のとおりだが、このとき、前衛の陣営にはその対立軸となりえる主流派が存在しなかった。レアリズム、ロマン主義、ロマン主義的自然主義⁷など様々な主張がお互いに浸透しながら混沌とする言説の磁場の中で、ゾラは、そこから学びつつも同時に、生まれつつある芸術潮流の萌芽を捉え、それを語る独自の美学を打ち立てる必要があった。そのときゾラの属した文学伝統が資することもあった。様々な伝統の混ざり合うゾラの美術評論が、当時の文脈の中でどのような意義を持ったのか、この問いに答えるためのいくつかの側面を以下に検討していきたい。

1. ゾラ式純粹絵画論の構造

1-1. ゾラの構築的作品論とボードレールの美学

リオネロ・ヴェントゥーリが注目したように⁸、ゾラの美術評論の顕著な特徴に、絵画を純粹な色彩対比として見、主題にまったく価値を認めない主張がある。三浦の指摘の通り、この発想は、絵画はそもそも色彩の集められた平面であると考えたモーリス・ドニの純粹絵画論⁹に通じ、近代絵画が重視した絵画の自律性を明言した早い例となっている¹⁰。ゾラによる純粹絵画論は1867年の『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』において表明される。

果物のあいだには、お互いの距離に従って、あらゆる色彩の諧調を形成する彩色の色価 *valeur* が存在する。もし実際の調子よりも明るいものから始めるなら、より明るい諧調に常に従わなければならない。[...] 何らかの主題を前にした芸術家は、目に導かれるまま、お互いに制御し合う大まかな色合いで主題を見る。壁に対して置かれた頭は、もはや、いくらか灰色の背景の上にあるいくらか白い色斑 *tache* に過ぎない。そして、例えば、人物に並置される服はいくらか白い色斑の横に置かれたいくらか青色の色斑となる。ここから、ほとんど細部のない偉大なる単純さ、数歩離れてみるとはっとする立体感を画面に与える、的確で繊細な色斑の全体が生まれるのである。¹¹

画家の目には対象はもはや色斑 *tache* でしかなく、存在の価値は減却される。画家は全体を統率する諧調に従いながら、相互に影響し合う色彩として物を眺め、見たままに画布に定着させる。こうした「エドゥアール・マネの話す新しい言語」は「正当な、単純化された[現実の]翻訳」であり、「いくつかの大きなまとまり *grands ensembles* によって処理し、いくつかの塊 *masses* を示すのみである」¹²。

この特異なズラによる色彩の解釈には、実は類似する先例がすでにある。ゾラと同様に論戦的な美術批評を書き、物議を醸すこともあった詩人シャルル・ボードレール (1821-1867) によるものである¹³。まず、色彩と主題を独立させる詩人の独特の考えはズラの論の前奏を成すものである。1855年の万博の展示についての文章にすでに「この色彩は […] それが続う対象とは独立に、それ自体で思考する」¹⁴とあり、1863年のドラクロワ追悼の意を込めた包括的な研究でも「線と色彩は互いに思考させ、夢見させる。これらに由来する快感は、絵画の主題とは、異なるが、まったくもって等質であり、そして絶対的に独立した性質を持つ」¹⁵と繰り返される。また、互いに影響し合う基調色の色価についても1846年のサロン評で「太陽が変調をきたすにつれて、色調は色価 *valeur* を変じるが、依然色調の本来持つ協和と反発を順守し、互いに譲歩することによって調和した状態で生き続ける」¹⁶と極めて近い考えを提示しており、色価 *valeur* という絵画用語はここから学んだのかと思わせるほどである。さらに、絵画を塊 *masse* とまとまり *ensemble* で捉えるという発想も *valeur* の箇所ですぐ後に「そもそも芸術とは一つの抽象に過ぎず、全体 *ensemble* のための細部 *détails* の犠牲に過ぎないのであって、特にいくつかの塊 *masses* に注意することが重要になるのである」¹⁷とあり、この点を重視したことも共通していたことがわかる。加えて、1863年のドラクロワ論の次の箇所でもやはり、全体の統率性、色彩間の比例的な影響関係を示しており、ゾラのものに近い。

あらゆる人物とその相対的位置づけ、彼らの背景や地平となる風景や室内、それに服、要するに、すべてが、いわば全般の観念 *l'idée générale* を照らし出し、個性的な色彩、しるしを持つことに役立たねばなりません。夢が、それ自体独特な色の付いた雰囲気の中に置かれているのと同じように、作品となる着想はそれ自体独特な色の付いた環境の中で生きる必要があるのです。鍵となり、他を統率する画面の特定の部分に帰せられる独特の色調が明らか

に存在します。黄色、オレンジ、赤が喜び、豊かさ、栄光と愛の観念 *idées* を与え、表象する、ということは誰でも知っています。しかし、黄色や赤の雰囲気というものはごまんとあり、他のあらゆる色は支配的な雰囲気によって比例した量だけ論理的に影響を受けることになります。¹⁸

このボードレールの文章は1859年のサロン評にまったく同じ表現で用いられており¹⁹、詩人にとって重要な考えであったことが窺われる。ゾラは「芸術家としてのH・テヌ氏」(1866)でも、イポリット・テヌ(1828-1893)の評論について「数学的正確さで区切られた小さな章がある」²⁰、また「骨格を立ち上げ、細部 *détails* を配置し、堅固な塊 *masse* を構築するその手は、体系的であると同時に豊かである」としており²¹、絵画に限らず文章においても、塊 *masse* を構築すべきだという考えを持っていたようである。

実際、別稿で詳しく論じる予定であるが、ボードレールの考えはゾラの実作品からも窺え、マネ論と同時期に書かれたゾラ初期の傑作『テレーズ・ラカン』(1867)は、ボードレールの統率する観念の理論をそのまま小説で実行したかのような構成となっている。全体を統べる色調の強さにはサント＝ブーヴが苦言を呈したほどであり²²、さらに、テヌも同小説を評して、「私の感覚では、作品は全体が正当なひとつの観念 *une idée juste* に基づいて構築されていると思うのです」²³とその構成原理を見抜いている。さらに1868年から1869年に書かれた《ルーゴン・マッカール》叢書構想の覚書の中で、「論理的に構成された、広大な章によって小説を書くこと。つまり、その章の継起そのものによって本の諸段階の単一の観念 *une idée des phases du livre* を与えながら」²⁴と自ら肯定している。しかしながらゾラはマネ論では、ボードレール美学とその観念の理論を否定しているのである。

それから、私はこの機会を利用して、エドゥアール・マネの絵画と、シャルル・ボードレールの詩のあいだに人が打ち立てたがる親近性に異議を唱えたい。私は激しい共感が詩人と画家を近づけたことを知っているが、それでも観念 *idées* を絵画のなかに入れたがるという、他の多くの者が犯すばかげたことを、この画家は決して行わなかったと断言できるだろう。[...] 物体や人物を組み合わせるとき、その選択において彼は、ただ美しい色斑、美しい対比を得たいという欲求に導かれているに過ぎない。この種の気質に従う芸術家を神秘的な夢想家にしたがるのは滑稽である。²⁵

このボードレール否定が方便に過ぎないのは明らかだが、さらに、この否定の箇所によってむしろ次の二つの点において、ボードレールの影響を強調することになっている²⁶。まずそもそも、文学者と画家との一般に認識された関係を断ち切るこうした論法は、ボードレールの有名なヴィクトール・ユゴー批判でとられていたものと同じなのである。

革命時代において [...], ひとはしばしばウージェーヌ・ドラクロワをヴィクトール・ユゴーに比較した。ロマン派詩人がいるのだから、画家がいてしかるべきというわけだ。異なる芸術に是が非でも対や類似を見出そうとする切迫感はたびたび奇妙なばかげた誤りをもたらし、人がどれほど理解していないかを明かし立てるのである。²⁷

これもやはり1846年のサロンである。ユゴーがアカデミー会員に選出されたのは1841年、ロマン主義の終焉を告げる『城主』の大失敗は1843年、かつて文学青年を率いた英雄は前衛芸術家にとってもはや過去の人となりかかっていた。ボードレールは「ユゴー氏は生まれる前からもともとアカデミー会員だった」²⁸と、体制側の人間として非難し、それと対比することによってドラクロワを称揚する。ドラクロワをロマン主義の正統に据えるという独特な論によって個性を出そうという試みでもある。そしてゾラがマネを擁護した67年、同じ論法で、この年に亡くなるボードレールが過去の人とされる。

次に、当然ではあるが、批判しているということはボードレールの論を知っていたということを否応なく示す。ゾラが正確に詩人の思想を理解していたことは観念と夢想を関連付けて論じていることから明らかである。また「物体や人物を組み合わせる」という表現も、上掲の「観念」の文章が念頭にあったことを思わせる。しかしそもそも、あえてこうした細かい言質を取らなくとも、影響力の大きく、またマネと同じ色彩家であるドラクロワを擁護したボードレールのテキストを、美術批評において勉強熱心なゾラが読んでいなかった可能性は低いのである。

これまであまり研究が行われていないが²⁹、ゾラとボードレールの美術批評の間には技法の分析において注目すべき類縁関係がある。また、ゾラが詩人の文章を読んでいた蓋然性は高いため、影響を想定することは充分可能である。ゾラのボードレール否定は明確に示されているが、だからといって両者の親近性

を軽視してはならない。ロマン主義の残滓を断ち切り、次の階梯へと進むゾラの美術論は、むしろ前時代の恩恵の上に成り立っている。ボードレールの色彩構成論の肯定と観念性の否定がともに純粹絵画論に繋がっているのである。

しかしもちろん、ゾラの純粹絵画論はボードレールとの関係のみから導き出されるものではない。ドニを先取りするこの独特の理論をより理解するために、ここに重なるもう一つのコンテクスト、写実主義の系譜も合わせて考えたい。

1-2. レアリズムと純粹絵画論

芸術至上主義に近い純粹絵画論がリアリズムと通底すると言えば、やや逆説的に響くかもしれないが、リアリズム擁護の言説の中に、主題を軽視する傾向があることを考えると理解できるだろう。リアリズム美術および文学の初期の主要な論客であったシャンフルーリ（1821-1889）は、1850年のサロンに展示されスキャンダルを呼んだギュスターヴ・クールベ（1819-1877）の《オルナンの埋葬》（1849-1850年、オルセー美術館）を擁護して、ブルジョワ的理想化ではなく厳しい現実を客観的に描くことを称揚した³⁰。その際、現実をそのまま描くという意味での選択の不在をすでに問題として取り上げていた³¹。これは、卑俗なものを含めてあらゆるものを選択できるとする自由化であるのだが、同時に、対象自体に大きな価値を置かない主題軽視へ通じるものであった。

続いて、フローベールも『ボヴァリー夫人』（1857）で低俗な主題を選択するとき、こうした主題の問題に取り組むことになる。「凡人をよく書くこと、同時に彼が持つ見かけや輪郭、言葉をも保ったままとすること、これは本当に悪魔的だ […]。文体というのは高くつく！」³²。フローベールにあっては、文体は対象の卑俗さなどに汚染されてはならないのである³³。理想化を排しながらも、芸術足らしめるために、フローベールは主題を価値づけるのではなく、文体を磨く。「あらゆる主題が、その扱われ方によって、無差別に良くもなれば悪くもなるということ、もっとも卑俗なものも最上のもになりえることを証明するだろう」³⁴とフローベールに語らせる形で批評を書いたボードレールはこのことを見抜いていた。少なくともゾラは詩人を介して『ボヴァリー夫人』の文体の意義を知ることができただろう。

次に、フローベールと同じく、ゾラに敬愛されるゴンクール兄弟の『ジェルミニ・ラセルトゥー』（1864）がある。初版から付されていた序文でゴンクールは、普通選挙と民主主義の時代、「下層階級」は小説に描かれる権利はないのだろうか、と問いを立てる³⁵。こうしたゴンクールの庶民への関心は、「小説

Roman」が文学的研究と社会的調査に基づくまじめで偉大な形式となり、学問的研究と課題 *les études et les devoirs de la science* を自らに課したことにより、研究と課題（つまり小説の主題）の自由と独立を要求しえるようになったこと由来する³⁶。ここにおけるゴンクールは低俗な主題に対する立場とは、まず平等の観点から下層階級の価値の発掘を行い、同時に、文体ではなく、学問的な探究という創作の「態度」によって、その文学を正当化するというものである。

ゾラにおいては、フローベールと同じく主題への価値づけは行われませんが、その正当化の方法はゴンクールに近い科学的学究的「態度」である。ゾラの見解は批判を受けて付された『テレーズ・ラカン』第二版序文（1868）に要約される。主要登場人物の「テレーズとロランは人間という獣であり、それ以上の何でもなく、ゾラは「単に、外科医が死体にする分析の仕事を生きた二つの人体にただけである」³⁷と述べる。ゾラは自身の態度を画家と比較してもいる。

裸で寝転がる女性を目の前にして、形態と彩色において正確に、女性を画布に定着させることだけを考える画家の目にとってそうであるように、モデルの人間性は消えてしまっているのである。³⁸

ゾラは1865年にすでにこうしたリアリズムの伝統に則った主題否定の論陣を張り、「ブルードンとクールベ」において、絵画の主題に道徳的な意義を見出そうとするブルードンの見解を激しく非難していた³⁹。リアリズム非難の常套句が繰り返されたマネの絵画を擁護する際にも、やはりゾラは同じ論を用いるが、このとき用意された体系的芸術論によって、主題否定の議論は技法論へと発展することになる。ここにボードレールの色彩論の恩恵とその観念性の否定が合流して、対象を色斑に還元する独特の純粹絵画論が形成されていくのである。

2. もう一つの自然主義——ジュール＝アントワヌ・カスタニャリ

ボードレールのほか、ゾラにとって重要な美術批評家として、マネを初めて一定の紙幅を割り公式に擁護したザカリー・アストリュック（1835-1907）とゾラが提唱する直前に自然主義を一つのドグマとして押し出したジュール＝アントワヌ・カスタニャリ（1830-1888）がいる。またゾラと同時期にマネ擁護の文章を発表しているエドモン・デュランティ（1833-1880）も比較対象として取り上げたい⁴⁰。アストリュック、デュランティについては後に回し、ここではカ

スタニヤリを扱う。

クールベの擁護者として知られるカスタニヤリは共和主義者でもあり、第三共和政期には政府の要職を歴任した人物である。美術評論家としては、ロマン主義と写実主義を見限り、クールベをその中心とする自然主義を提唱し、新しい言説を生み出した。

自然主義 *naturalisme* という語には、おおむね四つの意味が存在し、それぞれ大きく異なるのではあるが、お互いに排斥せず混ざり合う。一つは、ゾラの解説の中で頻繁に紹介される、自然科学、博物学の意味であり、17世紀に既に存在した。二つは、自然崇拜の宗教の意味であり、汎神論に近く、ゾラが活躍した時期にも頻繁に用いられていた⁴¹。三つ目、哲学用語としてのそれは、超越的なものを認めない立場のことであり、唯物論、無神論に近い。最後は絵画用語としてのものであり、自然をあるがままに模倣する立場のことであり⁴²。芸術の分野では、この語は19世紀中葉にはドービニーやコロローなどの戸外制作をした風景画家たちに用いられ始める。そして、『1861年のサロン読本』（1861）のゴーチエの記述からは、この時すでに自然主義の流派がかなりの程度市民権を得ていたことがわかる⁴³。カスタニヤリが言論上期限切れとなったリアリズムの代替物として、ロマン主義とアカデミズムとに対抗し、自然主義を流派として提示したときには、単純な自然模倣を指す絵画用語は独特な意味となっていた。

自然主義の流派は次のことを主張する。芸術とは、あらゆる様態、あらゆる段階のもとにおける生の表出であること、そのただ一つの目的とは、自然を、力強さと濃密さの限界まで導きながら再生産することである。これは *science* に釣り合う真実である。[…] 自然主義の流派は人と自然の壊れた関係を再建する。⁴⁴

1863年のサロン評のこの箇所は、科学趣味を押し出し、自然の率直な模倣とそれによって現れる人格の表出に重きを置いたゾラの美学と極めて近いように思われる。ここから、ゾラ其自然主義が、絵画用語のそれと無関係なものではないことは理解できるだろう。そして、こうした一見明らかな類似性により、カスタニヤリの見解がゾラに影響を与えたとする見方は強く、アンリ・ミットランは「クールベの讚美者ゾラはおそらく、彼独自の文学芸術の構想に適用するにあたって、[カスタニヤリの] この絵画における自然主義の定義にいかなる変更も加える必要がなかったであろう」⁴⁵と強い表現で肯定している。ゾラは

1864年にはカスタニャリの論を知っていたということ⁴⁶なので、影響は確かにあったに違いない。しかし、この二つの自然主義の間には看過できない相違もまた存在する。

まず science という語だが、アンリ・ドラの指摘の通り、カスタニャリにおいてこれは科学を指しているのではない⁴⁷。カスタニャリにとってこの語は絵画を判定する際の基準であり、自然を時代に即して再現するための「教養」および視覚的印象を正確に再現する「技量」を意味する⁴⁸。「science と釣り合う真実」というのも、知識と技量が適切であればより自然の本質を表現できるという意味だと考えられる。一方ゾラの自然主義はテーヌを「精神世界のナチュラルリスト」と述べた後に、「人が物理的な生命にそうするように、知的な生命を分類する」⁴⁹と注釈しているように、あくまでも「自然科学」、「学問」の意味合いが強いのである。美術評論においては科学趣味の語彙は少なくなるが、それでもマネを自然主義者と述べるときには、「分析」⁵⁰や「研究」⁵¹という言葉が付随する。

つぎに、上の引用箇所直ぐ後に、カスタニャリは「芸術家を、時代の中心に、これを省察する使命とともに置きなおすと、自然主義の流派は芸術の真実の有用性、したがって、その道德性を明確にする」⁵²と述べており、この点はゾラと真っ向から対立する。芸術に有用性を見る発想は、カスタニャリに強い影響を与えたテオフィル・トレ⁵³が、「芸術のための芸術 L'art pour l'art」に対抗して主張した「人間のための芸術 l'art pour l'homme」の流れを汲むものであり⁵⁴、すでに見たように、ゾラの主張とは決して交わることはないのである。

写実主義の次の段階として、自然主義を提唱したカスタニャリの論が、ゾラに大きなインパクトを与えたことは、おそらく間違いない。しかしながら、ゾラは自らの拠って立つ伝統、理論を侵食されることはなく、その領分を確実に保っているのである。

3. マネ擁護者の中で

3-1. 最初の擁護者——ザカリー・アストリュック

青年期以降のマネの生涯の友人⁵⁵であり、有力な美術評論家であった⁵⁶アストリュックが画家を擁護したのは1863年、つまりマネが《草上の昼食》(1863年、オルセー美術館)を展示した落選者展開催の年である。この年、アストリュックは、自らが編集者となり『日刊サロン評』⁵⁷を発行し、落選者展にも言及する予定で、5月1日から有力なサロン作家にコメントを付けていた。しかしこれが

大変な好評を博したため、公式カタログの売れ行きに障ることを恐れた当局が発禁の指令を出した⁵⁸。これにより5月20日のもので急遽最終号となり、滑り込みで落選者展評としてマネの擁護論を執筆する。1866年末のゾラ宛の書簡で、マネはアストリュックを「私たちの」ではなく「私の友人ザカリー・アストリュック」⁵⁹と書いているため、おそらくゾラとアストリュックが面識を持つのはこれ以降と思われるが、同サロン評は63年の時点で書籍化されており、これを入手することは、ゾラにとって難しいことではなかつただろう。

ゾラとアストリュックの批評の比較はこれまであまり行われてきていないが、アントワネット・エラールが「ゾラは彼に確実に多くの恩恵を受けている」⁶⁰と述べているように、その内容は極めて近い。情熱という点にゾラより重きが置かれているとはいえ、画面の単純化、力強さ、生き生きとした生命感、制作態度の素朴さ、そして個性⁶¹を擁護する際のポイントとするところは共通しており、絵画的な視覚についても「長い時間がたった後で、眼は制作の形態 […], 立体の価値、肉づけの真実を見出す」⁶²としており、ゾラが「眼ははじめ、大まかに塗られた色合いしか見えない」が「やがて、物の形がはっきりしはじめ、それぞれのあるべき場所に落ち着く」、そして「数秒経つと、力強く堅固な全体が現れ」と⁶³述べているのに近似している。さらにアストリュックの「自然はあらゆる流派より聡明である」⁶⁴という自然賛美もまたゾラと通じる。ただゾラはどちらかといえば個性により重きを置いており、より微視的には相違とも考え得る。

マネを擁護する際の視点や語彙は多くが共通しており、エラールの言うとおり、ゾラはマネを擁護した先例としてアストリュックの文章を大いに参考にしたに違いない。参考資料として不足があるとすれば、その短さ、少なさだろう。63年の初のマネ擁護論は新聞の半ページ分もなく、次にマネを擁護する文章は、ゾラがマネ論を書いた後に執筆される。この文章の僅少さは例えば、ゾラがマネ論で論じる色調にアストリュックも言及しているのだが、その言及は極めて短く、視点は得ることはできても、論を展開するための参考にはならないという問題となる。塊 *masse*、色価 *valeur* というゾラのマネ論のキーワードもアストリュックの論の中にはないため、こうした技法面での踏み込んだ議論にはボードレルの文章がやはり参考となつただろう。

3-2. 懐古するリアリスト——エドモン・デュランティ

写実主義小説家であり、リアリズム擁護の主要な論客でもあったエドモン・

デュランティもアストリュックと同じように、マネのグループに属しており、画家を擁護する文章を発表していた。ゾラとは1864年に出会っており⁶⁵、ポール・アレクシによれば、ゾラをマネに紹介したのもこのデュランティだという⁶⁶。コレット・ベッケールはこの時期を1866年のはじめころと考えており⁶⁷、もしこれらが正しければ、66年のサロン評、67年のマネ論にデュランティが資するところは大きかっただろうと考えられる。マルセル・クルゼは、マネを擁護するデュランティの手助けがなければ、ゾラがマネを発見することはできなかったかもしれないとまで述べている⁶⁸。ただし、デュランティがマネを擁護する文章⁶⁹を書くのは遅く、ゾラとほぼ同時期だった。そのため、具体的な影響を検討することは難しいが、比較対象としては有益だと思われる。

デュランティがマネおよびそのグループを激励する文章を発表したのは1867年の『パリ年鑑 *Almanach parisien*』であった。タイトル「画家となる者たち *Ceux qui seront les peintres*」をクルゼは、「この人こそ画家、真実の画家となるだろう *Celui-là sera le peintre, le vrai peintre*」⁷⁰と書いたボードレールへのオマージュと考えている。デュランティはこの論の中で、現代性を重視しており、またジェームズ・マクニール・ホイッスラー（1834-1903）を評した「自然からそれが含む繊細なもの、奇妙なものを引き出す *tirer de la nature ce qu'elle contient de délicatesse et d'étrangeté*」⁷¹という表現もボードレールの有名なモデルニテ *modernité* の定義「流行からそれが含むうる史的詩情を取り出し、移り変わるものから永遠的なものを引き出すこと *de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*」⁷²を暗示していると考えられ、クルゼの指摘はおそらく間違いない。

こうした態度からもすでに明らかなように、デュランティとゾラの批評は、極めて近い位置で隣り合う真逆のベクトルのような関係となっている。自然を重視し、気質 *tempérament* の語も用いながら、作品の極めて個性的 *très-original*、極めて力強い *très-vigoureux* 性質を称えており、判断基準はゾラと近いものがあるが、ゾラと異なり、デュランティがマネと合わせて称賛するのはアルフォンス・ルグロ（1837-1911）、ホイッスラー、アンリ・ファンタン＝ラトゥール（1836-1904）である。ゾラが将来印象派となるモネやピサロを擁護したのに対し、デュランティは、ファンタン＝ラトゥールが《ドラクロワへのオマージュ》（1864年、オルセー美術館）に描いた芸術家たち、つまりシャンフルーリやボードレールも属す古い世代の画家たちを一括りに論じているのである。しかも力点はルグロにも置かれており、マネ一人を押し出すという意図は全く感じられ

ないばかりか、こうした前衛画家たちに対する強い留保も付けられる。ゾラへのあてつけだと思われる「お世辞のトランペット」を好んでばかりいては本物の画家にはなれない、自らの道を見つけ、批判に正面から立ち向かわなければならない、と警句を発し、見出すべき道として「リアリズム！ le Réalisme！」を挙げる⁷³。

しかし、リアリズムに引き付けようとするのは、やはり時代遅れのやり方である。しかもルグロは1863年にイギリスに渡って以降、フランスの画壇から忘れられる存在であり⁷⁴、ボードレールはすでに衰弱した状態であった。おそらくは、廃刊となった雑誌『リアリズム』最終号の「『リアリズム』は死んだ、リアリズム万歳！ *Réalisme est mort, vive le Réalisme !*」⁷⁵という結語に見られる情熱が、デュランティを前衛の古びた伝統に押しとどめたのだろう。ゾラのように詩人を思想的に葬ることもできず、むしろオマージュを捧げ弔うような形となったのも、その懐古的な視点のためであろうか。比較してみれば、ゾラがマネの属するグループからこの画家のみを切り離し、次の世代の頭領に据えることによって、世代交代を行うという巧みな論を取っていたことが理解される。

4. 文学と「色斑」

新しい絵画を新傾向として押し出すためには新しい言説を準備する必要があるが、その中で、絵画の新奇さを端的に示す指標として特定の言葉が重視され、繰り返し用いられることがある。ドラクロワに対しては、「筆触 *touche*」がおそらくこうした語彙の例であろう。ボードレールも頻繁に用いていた。クールベに対してはやはり「厚塗り *empâtement*」であり、トレヤカスタニャリも重視していた⁷⁶。そしてマネに対して、ゾラが用いたのは「色斑 *tache*」であった。もともと「しみ」を意味するこの語は、ゾラが積極的に用いるまでは、美術批評言説の中であまり脚光を浴びない語彙だったと思われる。リトレの辞典に美術用語としての定義があるが、「連関も調和もない色の塊。この部分是不調和となる」⁷⁷と否定的な意味である。ではマネを非難する言説の中にこの語を用いたものがあり、ゾラがこれを逆手に取って利用したのかといえ、これはその可能性もあると思われるが、T・J・クラーク、エリック・ダラゴン、ジョージ・ハード・ハミルトン⁷⁸が集めた《オランピア》スキャンダルの非難の中にはこの語は見られないため、少なくともマネの非難語として定着した有名な語彙だった、というわけではなさそうである。カフェ・ゲルボワに出入りしていた批評家イポリット・バブー（1823-1878）⁷⁹が《チュイルリーの音楽会》（1862年、ロ

ンドン、ナショナル・ギャラリー)を論じる際、この語を比較的中立に用いて「ボ・ドレール＝色斑、ゴーチエ＝色斑、マネ＝色斑さえ la *tache-Baudelaire*, la *tache-Gautier*, et même la *tache-Manet*」もあるというが「私は、ゾラ＝色斑は見なかった *je n'ai pas vu de tache-Zola*」⁸⁰と述べているのはよく知られているが、この記事の出版年は1867年であり、また文中にゾラのマネ論への言及もある⁸¹ため、これはむしろゾラから影響を受けたものだろう⁸²。

それではゾラが独自にこの語を発明したのかということとそういうわけではなく、実は文学作品において、*tache*は肯定的な意味ですでに用いられていたのである。フローベールは『ボヴァリー夫人』の中で次のような印象的な描写に色斑を用いている。

日が昇り始めていた。そして、葉の落ちたリンゴの木の枝々には、鳥たちが、朝の冷たい風に小さな羽を逆立てて、じっととまっていた。平原は視界の果てまで続いており、地平線で生気のない空の色調と溶け合う灰色の大きなこの表面の上に、農場の周りの木立は点々と、黒みがかった紫色の色斑 *taches d'un violet noir* を作っていた。⁸³

これが「壁に対して置かれた頭は、もはや、いくらか灰色の背景の上にあるいくらか白い色斑に過ぎない」⁸⁴というゾラ美術評論のものと同種の用語法であることは明らかだろう⁸⁵。この箇所は『ボヴァリー夫人』第1部第2章のものだが、平板な背景や地の上に色斑を浮かび上がらせる技法は、その後も自然描写の中で繰り返され、この小説の描写の特徴となっている。また『サランボー』(1862)でも *tache* および「斑点のある」という意味の形容詞 *tacheté(e)* がたびたび現れている⁸⁶。

この語をゾラの文学コーパスの中で追いかけてみると興味深い事実が明らかになる。「しみ」、「よごれ」という意味ではなく「色の斑」を示す語として、*tache*、*tacheté(e)* および後者と同じ意味の *taché(e)* が使われているのは、1864年の処女作『コント・ア・ニノン』では2回、1865年の『クロードの告白』ではゼロ、66年の『ある死女の願い』では2回、そして『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』を挟んだ67年の『テレーズ・ラカン』では一挙に増え、実に14回であり、意識的にこの語を導入したのは明らかだろう。これ以降はエチエンヌ・ブリュネの統計(意味による選別はない)に基づくが、その後もしばらく、ゾラ文学の語彙として『テレーズ・ラカン』とほぼ同じ頻度でこの語は使われ続

ける⁸⁷。しかし《ルーゴン・マッカール》叢書の第4作目『ブラッサンの征服』(1874)以降一部の小説を除いて全体として使用頻度は順次下がっていく。むしろこのことは、叢書第3作目の『パリの胃袋』(1873)までは多かった印象派を思わせる絵画的表現が『ブラッサンの征服』以降減少することと関係すると考えられるが、これについては別に議論を要するだろう。

さほど多くはないとはいえ、マネを擁護する66年以前に、すでにこの語が肯定的な意味で小説に用いられていたことは軽視してはならない。美術評論でも1865年のギュスターヴ・ドレ論に「ここから強烈な対比が、背景から浮かびあがるこれらの美しい色斑 *ces belles taches* が生まれる」⁸⁸とあり、この語のこうした使用法はマネのために作り出したというよりはもともとゾラの語彙として存在したのである。「色斑」という語を美術評論に応用するのは、フローベールの愛読者であり、すでに自身の小説でこの語を若干用いはじめていたゾラにとって、いたって普通のことであつたに違いない。そしてマネの新しい技法を論じる際に、*tache* という語は実際マネの色彩を見ると、あまりにぴったりだったはずであり、「筆触」や「厚塗り」の代わりとなるキーワードとして、俄かに重視されるようになったと考えられる。

今日でも印象派を語る文脈でしばしば用いられるこの *tache* という語は、もともと小説の語彙としてゾラが持っていたものだった。ゾラはそれを美術の世界に持ち込み定着させた。そうした後でゾラがこの語を自らの作品に積極的に取り込んでいるという事実も、*tache* がもともと文学由来の語彙だったことを裏書きする。文学から絵画へ、絵画から文学へ、ゾラの美術批評は相互に影響を与え合う契機となっている。しかしその一方でこの二つの異なるジャンルの接近は、微妙な歪みもまた発生させることとなる。

5. 乖離の予感

1870年代後半から、ゾラは印象派に明白な留保をつけ始める。吉田の指摘するように⁹⁰、マネへの留保は必ずしも一貫したものではなく、共闘関係が続いていたと考えられるが、かつて擁護した画家たちに対して一定の距離が生まれてくるのは確かである。そうした乖離の予兆はマネ擁護論の中にすでに見て取ることができる。

「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 *une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament*」というの、ゾラの主張を端的にまとめる有名な芸術の定義だが、実はゾラはこの自らの定式に対してアンピ

ヴァレントな感情を抱いていたのではないかと思われる。「一隅 un coin」という語は、初の自然主義マニフェストとなった「小説の二つの定義」(1866)によれば独特な意味がある。そこでゾラは、古くは、人々は生活を共有しており、これを反映する普遍的な神話やそれに類する非現実的な小説が生産されたが、「現在、人は地上で、一隅に生きて」おり、それぞれの人生が人知れないドラマとなる、現代の科学的な精神は、非現実性を駆逐し、こうした現代生活を小説が扱うべき課題として提示する、という歴史観と芸術の使命を述べている⁹¹。ゾラにとって「一隅」とは芸術における現代性を示す言葉なのである。『テレーズ・ラカン』も当然これを実行したのとなっており、やはり慧眼テーヌは構成原理を見抜き、さらに「今日では人は専門家になりすぎている、顕微鏡を手を持って全体の一部にはまり込みすぎるのだ」⁹²と警告した。これは当時バルザックの大規模な小説に心酔していたゾラ⁹³に強く響いたに違いない。現代芸術は一隅を描かなければならないが同時にそれでは不完全であり、全体性を得ねばならない。こうした葛藤はボードレールのモデルニテの定義、永遠性と移り変わるものとの共存と類似したものであり、大きくは、専門化の進む近代社会における、永遠的な「大芸術」への懐古と位置付けられるだろう。ゾラがこれに対して出した答えが《ルーゴン・マッカール》叢書だった。先に引用した叢書のための覚書の中でゾラは「現在、あらゆる人が細部の分析には成功している」⁹⁴ためこれに対抗せねばならないとし、「なによりもまず哲学的傾向を持つこと。それを見せびらかすためではなく私のすべての本に統一性を与えるために」⁹⁵と小説群の構想を形作っていく。

ゾラはこれをマネの絵画についても適用し、「多様な作品が互いに関連し合い、補完し合い、分析と力強さからなる巨大な総体を示す」⁹⁶と全体性を重視した見解を述べている。章、あるいは色斑という塊で構成される一点の作品それ自体が次には一つの塊となり、最終的に作品群全体が大きな塊を成す、という絵画と文学を横断するゾラの根本的な美学がここに発露しているのである。連作として構想されたとは考えられないマネの作品をこのように捉えるやや奇異な解釈は、純粹絵画論やボードレール否定とは異なって、戦略的なものでなく、当時の文学的状況を反映したゾラの価値観が、マネの絵画に存在しない関係性を見出してしまうものと思われる。ゾラによるこのマネ絵画の補完は、《ルーゴン・マッカール》の作者の前衛芸術に対する希望的解釈だったのである。しかしながら、その後の展開を知る我々にとって、この期待はむしろ不穏なものに見える。ゾラが、一家系の人物たちの織り成す壮大な小説群に取り掛かる

一方で、その後の画家たち、印象派は一瞬の視覚を捉える方向に進む。永遠性、安定性、全体性に対する瞬間性、不安定性、局所性という根源的なずれ違いから、同じものを目指しているわけではないと悟ったゾラの熱意は失われてしまったのかもしれない。

吉田の指摘⁹⁷の通り、ゾラと印象派との距離については、様々な事象を複合して、多面的に捉える必要がある。すでに示した *tache* という語の小説作品における漸次的な減少など、この問題については検討すべきことが多数残っている。

結語

ゾラのマネ擁護論は、マネへの批判に対して行われた性急な再批判というものではなく、先行する思想を引き受け、その対立関係から導き出された合理的な一つの前進である。美術史上のマネの絵画の位置づけと、前衛批評史のコンテキストからはぎ取られたゾラの論とを比べて、ゾラの実術評論に価値を見ない、あるいはゾラには絵画を見る目がないと考えるのは、やや素朴に過ぎるだろう。しかし一方でゾラがイデオロギー対立のみに関心を持ったと考えるならばそれもまた誤りとなる。ゾラの実術評論は政治的な言説であると同時に、その美学の否応なき発露でもあるのである。新しい事業を試みる多くの人がそうであるように、ゾラにあって、自らを押し出すために発せられる意見と本心からなるそれとはあいまいに混ざり合っている。すでに述べたように、マネ擁護論の直後に書かれた『テレーズ・ラカン』では、マネを分析した語彙や表現が小説技法として用いられており、ゾラと画家たちとの間に芸術的共感があったことは疑いえないのである。

今回はゾラに先行する時期および同時期に書かれた重要な批評と文学のテクストを用いて、ゾラの実術批評の位置づけと構造を明らかにすることを目指した。しかし同時代批評の量の膨大さを思えば、本論で提示した相関関係は限定的なものに過ぎず、今後検討すべき資料は依然多い。一方で、同時代テクストとの比較は、むろん70年代以降の批評でも行われるべきである。そうすることによって、ゾラ美学の推移を相対化することができ、またその原因を探ることもつながる。そして、本論ではほとんど触れなかったが、ゾラ美学の受容の側面はぜひとも論じられる必要があるだろう。*tache* の一語をとっても、この時期のゾラ実術批評の影響は現代まで波及しているのである。ゾラはその文学の国際性もさることながら、美学も19世紀末の時点で国境を越え日本にまで、森鷗外⁹⁸をはじめとする知識人によって移入されており、その射程は極めて広く重

要なのである。

注

- 1 ゴッラの美術評論の引用は以下の版から行う。Émile Zola, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991.
- 2 これまで出版されているゴッラの美術論集については三浦篤「訳者解説」エミール・ゴッラ『くゴッラ・セレクション』第9巻 美術論集』三浦篤、藤原貞朗訳、藤原書店、2010年、480-481頁を参照。本稿で引用するゴッラの美術評論の翻訳に当たっては同書の訳を参考にさせていただいた。
- 3 Zola, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*
- 4 三浦篤「美術評論家——絵画と文学の共闘と乖離」宮下志朗、小倉孝誠編『いま、なぜゴッラか——ゴッラ入門』藤原書店、2002年、122-136頁。稲賀繁美「慧眼と蹉跎——ゴッラは絵画に裏切られたのか」小倉孝誠、宮下志朗編『ゴッラの可能性——表象・科学・身体』藤原書店、2005年、174-197頁。吉田典子「ゴッラはマネを理解しきれなかったのか——マラルメとゴッラの美術批評におけるマネ評価について」九州大学フランス語フランス文学研究会『ステラ』2011年第30号、149-190頁。吉田典子「ゴッ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」神戸大学「近代」発行会『近代』2012年第106号、1-40頁。このほかゴッラの美術批評に関する文献は *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon et al., Nouv. éd. rev., corr. et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Hazan, 2010, p. 143. を参照。
- 5 Lettre d'Émile Zola à Paul Cézanne, 26 avril 1860, *Correspondance d'Émile Zola*, éd. B. H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS, 1978, t. I, p. 149.
- 6 Lettre de Zola à Philippe Burty, 20 mai 1866, *ibid.*, pp. 449-450.
- 7 アンリ・ドラはジュール・アントワヌ・カスタニャリの初期美術批評についてロマン主義的自然主義という用語を用いている。Henri Dorra, « Entre romantisme et naturalisme : Castagnary et Courbet », *La critique d'art en France 1850-1900 : actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 63.
- 8 リオネロ・ヴェントゥーリ『美術批評史〔第二版〕』辻茂訳、みすず書房、1971年、258頁
- 9 Maurice Denis, *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4e éd., Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 1.
- 10 前掲書、三浦「訳者解説」477頁
- 11 Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 150-151.
- 12 *Ibid.*, p. 153.
- 13 ボードレルの美術批評に関する文献表は Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999. に詳しい。

- 14 Charles Baudelaire, « L'Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 595. この箇所については三浦篤氏にご教示いただいた。
- 15 *Ibid.*, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », p. 753.
- 16 *Ibid.*, « Salon de 1846 », p. 423.
- 17 *Ibid.*, p. 424.
- 18 *Ibid.*, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », p. 748.
- 19 *Ibid.*, « Salon de 1859 », p. 625.
- 20 Zola, « M. H. Taine, Artiste », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 67.
- 21 *Ibid.*, pp. 67-68.
- 22 Lettre de Sainte-Beuve à Zola, 10 juin 1868, citée dans Émile Zola, *Thérèse Raquin*, éd. Auguste Dezalay et Laurence Martin, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1997, pp. 270-272.
- 23 Lettre de Hippolyte Taine à Zola, début 1868, citée dans *ibid.*, p. 275.
- 24 Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1975, p. 1743.
- 25 Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 152.
- 26 この否定がボードレールの影響を逆に示しているということは稲賀繁美も指摘している。稲賀繁美『絵画の黄昏』名古屋大学出版会、1997年、210頁
- 27 Baudelaire, « Salon de 1846 », *op. cit.*, t. II, p. 430.
- 28 *Ibid.*, p. 431.
- 29 一定の紙幅を割いたものとしてはF. W. J. Hemmings, « Émile Zola Critique d'art », Émile Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess, Genève : E. Droz, 1959, pp. 39-41.がある。ボードレールとゾラの関係についての先行研究は、吉田典子氏のご教示による。
- 30 Luce Abélès, « Présentation », Champfleury, George Sand, *Du réalisme : correspondance*, édition établie et présentée par Luce Abélès, Paris, Editions des Cendres, 1991, pp. 11-13.
- 31 *Ibid.*
- 32 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, 12 septembre 1853, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Correspondance*, éd. Société des Études littéraires françaises, Paris, Club de l'Honnête homme, t. XIII, p. 407.
- 33 Charles Rosen, Henri Zerner, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIXe siècle*, traduit de l'américain par Odile Demange, Paris, Albin Michel, 1986, p. 157.
- 34 Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *op. cit.*, t. II, p. 81.
- 35 Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *Œuvres complètes*, XX, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1986, pp. 5-6.
- 36 *Ibid.*, p. 6.
- 37 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2003, t. III, pp. 27-28.
- 38 *Ibid.*, p. 28.
- 39 Zola, « Proudhon et Courbet », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 41-54.
- 40 今回取り上げる、カスタニャリ、アストリュック、デュランティの文献リストについて

ては *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, *op. cit.*, pp. 65, 71-72, 84-85. を参照。

- 41 『ジュルナル・デ・デバ *Journal des débats*』紙など 60 年代の有力な新聞の評論記事にしばしば現れている。
- 42 「自然主義」の語義はアンリ・ミットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳、白水社、1999 年、31-33 頁および、次のエミール・リトレのウェブ版フランス語辞典を参照した。「naturalisme », *Dictionnaire de français "Littré"*, consulté en ligne, 1 octobre 2012, <<http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>>.
- 43 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, pp. 18-19.
- 44 Jules Antoine Castagnary, « Salon de 1863 », *Salons (1857-1870)*, Paris, 1892, v. I, pp. 104-105.
- 45 アンリ・ミットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳、白水社、1999 年、34 頁
- 46 Antoinette Ehrard, « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art », *Les Cahiers naturalistes*, 1984 (58), p. 145.
- 47 Dorra, *op. cit.*, p. 63.
- 48 *Ibid.*
- 49 Zola, « Essais de critique et d'histoire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 546.
- 50 Zola, « Mon Salon [1868] », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 199.
- 51 *Ibid.*, « Le naturalisme au Salon », p. 424.
- 52 Castagnary, *op. cit.*, v. I, p. 106.
- 53 トレに関しては日本語のモノグラフがある。馬淵明子『美のヤヌス[テオフィール・トレと 19 世紀美術批評]』スカイドア、1992 年
- 54 Dorra, *op. cit.*, p. 65.
- 55 Sharon Flescher, *Zacharie Astruc, critic, artist, and Japoniste*, New York, Garland Pub., 1978, p. 95.
- 56 *Ibid.*, p. 18.
- 57 Zacharie Astruc, *Le Salon de 1863, feuilleton quotidien paraissant tous les soirs, pendant les deux mois de l'Exposition*, 20 mai 1863, p. 5.
- 58 Flescher, *op. cit.*, p. 22.
- 59 Lettre d'Édouard Manet à Zola, fin 1866, « Annexe I Lettres de Manet à Zola », éd. Colette Becker, *Manet*, cat. exp., par Françoise Cachin et al., Paris, Galeries nationales du Grand Palais / New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 520.
- 60 Antoinette Ehrard, « 1850-1860 », *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, *op. cit.*, p. 71.
- 61 Flescher, *op. cit.*, pp. 113-118.
- 62 Astruc, *op. cit.*, p. 5.
- 63 Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 152.
- 64 Astruc, *op. cit.*, p. 5.
- 65 Marcel Crouzet, *Un Méconnu du réalisme : Duranty, 1833-1880 : l'homme, le critique, le romancier*, Paris, Nizet, 1964, p. 194.
- 66 Paul Alexis, *Émile Zola : notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 73.
- 67 Colette Becker, « Chronologie », Zola, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 723.
- 68 Crouzet, *op. cit.*, p. 234.

- 69 Edmond Duranty, « Ceux qui seront les peintres », *Almanach parisien 6^e année 1867*, éd. Fernand Desnoyers, pp. 13-18., cité dans Michael Fried, *Manet's Modernism or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 438-441.
- 70 Baudelaire, « Salon de 1845 », *op. cit.*, t. II, p. 407.
- 71 Duranty, *op. cit.*, p. 439.
- 72 Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, t. II, p. 694.
- 73 Duranty, *op. cit.*, pp. 438-441.
- 74 安藤智子「アルフォンス・ルグロとプリミティヴ派——ディジョンへの郷愁」『レゾナンス』2003年第2号、34頁
- 75 Edmond Duranty, « La vie et la mort de réalisme », *Réalisme*, avril-mai 1857, cité dans Crouzet, *op. cit.*, planche II.
- 76 Dorra, *op. cit.*, p. 66.
- 77 « tache », Dictionnaire de français “Littré”, *op. cit.*, consulté en ligne, 1 octobre 2012.
- 78 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames and Hudson, 1985 ; Éric Darragon, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991 ; George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New York, The Norton Library, 1969.
- 79 島田紀夫『印象派の挑戦——モネ、ルノワール、ドガたちの友情と闘い』小学館、2009年、18頁
- 80 Hippolyte Babou, « Les dissidents de l'exposition. M. Édouard Manet », *Revue Libérale*, juin-juillet 1867, p. 289.
- 81 *Ibid.*, p. 287.
- 82 バブー以外にも、67年以降は多数の評論家、風刺画家がこの語を多用する。Arden Reed, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism : Blurring Genre Boundaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 62-64.
- 83 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, t. I, p. 302.
- 84 Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 150-151.
- 85 アーデン・リードも1877年刊行のフローベール『三つのコント』の描写と比較し、ゾラのtacheとの類似性を指摘している。Arden Reed, *op. cit.*, p. 68. リードはゾラをはじめとする前衛絵画批評からフローベールが影響を受けたものと考えているが、本章で述べているように、逆の影響関係もまた想定し得る。
- 86 この語は例えば冒頭部にすでに表れている。Flaubert, *Salammbô*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 709.
- 87 Étienne Brunet, *Le dictionnaire des fréquences*, Paris, Champion / Genève, Slatkine, t. II, Le vocabulaire de Zola, 1985, p. 591.
- 88 Zola, « Gustave Doré », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 61.
- 89 2011年12月17日の日仏美術学会第120回例会における発表「マネの筆致をどう記述するか(3)——『タシュ』とゾラの撞着語法」で藤原貞朗が指摘したように、このときゾラがtacheの否定的な含意を意識し、挑発的な効果も同時に狙っていた可能性は充分考えられる。
- 90 前掲書、吉田「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」176頁
- 91 Zola, « Deux définitions du roman », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, pp. 503-512.
- 92 Lettre de Hippolyte Taine à Zola, début 1868, citée dans Zola, *Thérèse Raquin*, Le Livre de

Poche, *op. cit.*, p. 276.

- 93 ゴッホはテューヌの1865年のバルザック論を読んで以来バルザックに傾倒していた。河内清『ゴッホとフランス・リアリズム』東京大学出版会、1975年、10頁
- 94 Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*, t. V, p. 1743.
- 95 *Ibid.*, p. 1744.
- 96 Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 155.
- 97 前掲書、吉田「ゴッホの美術批評と印象派——1879年と80年の『印象派批判』を中心に」27頁
- 98 森鷗外「再び洋畫の流派に就きて」（『日本』1895年11月21日）『鷗外全集』第23巻、岩波書店、1975年、241-244頁