

## エドモン・ド・ゴンクールと印象派の画家たち

### ——絵画と美術品をめぐる美意識

小泉 順也

#### はじめに

19世紀後半のパリを舞台に活躍したゴンクール兄弟が残した仕事は多岐にわたっている。現在でも自然主義文学の旗手としてその名を留めているが、一方で美術に対しても並々ならぬ関心を示していた。生涯にわたり、美術品蒐集に情熱を捧げ、美術研究にも没頭し、ロココ美術の復権や日本美術の紹介に尽力している。過去の美術や異国の芸術に魅了されていたゴンクール兄弟は、同時代美術に対してどのような反応を示していたのだろうか。彼らは1850年代に、『1852年のサロン』と『1855年の万国博覧会における絵画』と題した二本の美術批評を発表しているが、本稿では、19世紀後半のフランス美術との関わり、そのなかでも特に印象派の画家たちとの関係を、主に『日記』に依拠しながら再構成することを目指している。従来、「ゴンクール兄弟の印象派への無理解」という型通りの見方が踏襲されてきているが、ここでは、彼らの批判の矛先を具体的に提示し、印象派の絵画との齟齬がどのような論理によって生じたのかを明らかにしたい。なおゴンクール兄弟とは、兄のエドモン（1822-1896）と弟のジュール（1830-1870）の二人を指している。その生没年が示すように、印象派との関係を考察する場合、1874年に第一回印象派展が開かれていることと、印象派の画家たちとの交流が1870年代から始まっているということから、ここでは主にエドモン・ド・ゴンクールを取り上げる。

ゴンクール兄弟の『日記』は1851年から書き始められ、1870年のジュールの死去により一時的に中断するものの、エドモンが亡くなる1896年まで書き続けられた膨大な量の記述であり、19世紀後半のパリを細密に描写する歴史的資料としても価値を持っている。しかし、美術史研究の文脈ではこれまで、前後の文脈や全体への配慮が不十分なまま、もっぱら逸話の宝庫として参照されてきたように思われる。1970年代までは、美術批評研究の文脈のなかでゴンクール兄弟が取り上げられることがあ

った。<sup>1</sup>しかし、最近の研究動向は決して盛んであるとは言えないのが現状である。<sup>2</sup>近年相次いで出版された、同時代の様々な作家の印象派に対する批評をまとめた選集でも取り上げられてはいない。<sup>3</sup>本稿は、これらの研究に新たにゴンクール兄弟、特にエドモン・ド・ゴンクールの一章を付け加える試みであり、また、19世紀フランス美術の文脈において、彼らをどのように定位できるのかを示す一つの試論でもある。

### エドゥアール・マネ——その技法と絵画の物質性

『日記』の記述とは、幾多の取捨選択の末に紡がれていく日々の記憶と思考の痕跡である。その『日記』を紐解くとき、繰り返し登場する知人や友人がいる一方で、その裏には、話題にすることを意図的に避けた人物や、世間を騒がせてはいたが、敢えて発言を控えた出来事が隠れていることを忘れてはならない。

エドゥアール・マネ（1832-1883）とエドモン・ド・ゴンクールの関係をたどってみると、言及の頻度は他の同時代の画家たちと比較して少なくはないものの、個別の作品についての具体的な記述は僅かしか残されていない。この事実を確認したとき、私たちは多少の戸惑いを覚えるかもしれないが、その反応の裏には、マネについて何かしらの文章を残して然るべきであるという、現在の私たちの先入観と期待が込められているだろう。19世紀末の段階では、マネは無視し得ない重要な画家であると認識されてはいたものの、その後の近代絵画史の言説がこの画家に付与することになる、特権的地位を獲得するまでには至っていなかった。ただ、エドモン・ド・ゴンクールと印象派の関係について考察すると前置きをしながら、まずマネを持ち出してきたことについては若干の説明が必要であろう。なぜなら、一般的にマネは、印象派へとつながる流れのなかで指導的な役割を果たしたと考えられているものの、マネの方では「印象派展」への参加を拒否するなど、微妙に距離を取ろうとしていたからである。<sup>4</sup>しかし、エドモンは1889年5月18日の『日記』に「マネとそれに続く画家たち」と書いており、マネを印象派の画家たちの先駆者と見なし、一つと同じ系譜に属する画家の集団であると認識していたようである。<sup>5</sup>

マネが『日記』に初めて登場するのは1873年11月20日のことである。そこには、「今日私は、『アンリエット・マレシャル』の第一幕の演出がほとんどそのままに描かれた《オペラ座の舞踏会》（図版1）を見ながら、マネのアトリエで過ごした。」と書かれている。<sup>6</sup>『アンリエット・マレシャル』とは、1865年12月5日にコメディ＝フランセーズで初演されたゴンクール兄弟の戯曲のことで、第一幕はちょうどオペラ座の舞踏会が舞台となり、主要な役者たちに混じって、仮面をつけた男と頭巾の付いた外套

図版1. エドゥアール・マネ《仮装舞踏会》

を着た女が登場している。これについてはまず、両者がそれぞれ筆と絵筆によって、オペラ座での舞踏会という、パリの現代生活の一場面を描写したという事実を確認することができるだろう。実際、六回上演されただけで中止に追い込まれたこの演劇をマネが見ていた可能性は高く、批評家のエルネスト・シェノーも1874年2月4日にエドモンに宛てた書簡のなかで、このマネの作品におけるゴンクール兄弟の戯曲の影響を指摘している。<sup>7</sup>その他に、エドモンとマネが顔を合わせた場面を『日記』のなかにたどってみると、少し時代は下るが1878年5月6日の食事会で、「マネの汚いしゃがれた金切り声」を耳にしており、その後もゾラの『居酒屋』が初演されている劇場や、友人であったジュゼッペ・デ・ニッティスの家でマネと顔を合わせ、さらに彼が亡くなる一ヶ月前には、その家の前まで訪ねていることが分かる。<sup>8</sup>

マネが亡くなった翌年の1884年、国立美術学校で回顧展が開催されたが、エドモンもこの展覧会を訪れ、簡単ながらその感想を書き残している。

このマネの展覧会は悪ふざけも悪ふざけが過ぎる。この筆さばきの継ぎ接ぎ *ce montage de coup* は人を怒らせる。クールベを好むと好まざるとにかかわらず、彼のなかには画家の気質を認めなくてはならないが、一方でマネときたら… 彼

は油彩のエピナル版画師である。<sup>9</sup>

この短い展覧会の批評から読み取れるのは、マネの絵画技法に対する批判である。エピナル版画とは草木で彩色された素朴な民衆版画を指す。エドモンは、マネの特徴の一つであった大胆で素早い筆致で描く技法を容認することができず、作品の稚拙さをエピナル版画と重ね合わせて論じている。エピナル版画との類似性は早い時期からマネに対して向けられており、エミール・ゾラは1867年にこの点を指摘していた。

人々は揶揄して、エドゥアール・マネの絵はエピナル版画を思い起こさせると言った。この嘲笑のなかには真実が多分に含まれており、一つの賛辞になっている。技法はどこも同じで、色調は板状に塗られているが、エピナルの職人は色価を気にせずに純粋な色彩を用いるのに対して、エドゥアール・マネは色彩を多用し、そのなかに的確な関係を作り上げているという違いがある。<sup>10</sup>

ゾラもマネの作品のなかに、エピナル版画と技法的に響き合う要素を認めているが、その上で両者の差異も指摘しながら、マネの革新性を強調するという論法を展開している。ちなみに、エドモンはマネと対比する形でクールベにも言及しているが、ゴンクール兄弟はこのレアリスムの巨匠を認めていたわけではない。この画家が万国博覧会の美術展に対抗して、独自に開催した1855年と1867年の個展については、「ガヴァルニとの美術展についての会話。『クールベですか。何もありません、何も。』、「クールベの今回の展覧会にはまったく何も無い。(中略)醜悪、どこもかしこも醜悪だ。その醜悪さにはこれと言った特徴もなければ、醜悪さが持っているような美しさもない。」と、にべもない感想が綴られている。<sup>11</sup>

このように、マネに対する嫌悪感は伝わってはくるものの、前掲の引用からだけでは、批判の矛先がどこに向けられているのか、依然として曖昧なままである。しかし、1889年5月31日の『日記』には、批判の論点がより明確に述べられている。

マネはその技法をゴヤから借用しているが、マネと彼に続く画家たちによって、油彩画、つまり、ルーベンスの描いた麦わら帽の女性を典型とする、琥珀色に染まり結晶した美しい透明性 *jolie transparence ambrée et cristallisée* を持った絵画は死んでしまった。今あるのは、不透明の絵画、艶のない絵画、漆喰のように白い絵画、デトランプで描いた絵が持つ特徴をすべて備えた絵画ばかりである。ラ

ファエッリから印象派のへぼ絵描きに至るまで、すべての画家がこのように描いている始末である。<sup>12</sup>

ここでは、マネの技法は独自のものではなく、ゴヤという先駆者がいるという指摘とともに、マネの絵画によって、「美しい透明性」を持った油彩画が終焉してしまったという深い落胆と、現在ではすべての画家がその技法を模倣するに至っているという批判が、同時代の絵画をめぐる状況に対して向けられている。ジャン＝フランソワ・ラファエッリは主にパリ郊外の情景を描いていた画家であり、エドモンは別の箇所ですべて「筆さばきの継ぎ接ぎ師のような才能」と呼んでいて、「筆さばきの継ぎ接ぎ」というマネへの評価と同じ表現を用いて批判している。<sup>13</sup>また、現在の絵画の一例として「デ

トランプで描いた絵」が挙げられているが、デトランプとは、顔料を卵白や膠など水溶性の結合剤で練り合わせた絵具のことで、ドガなどの印象派の画家やナビ派の画家たちも使用していた。こうした現状を嘆く一方で、ルーベンスの《シュザンヌ・フルマンの肖像》、別名《麦わら帽の女性》(図版2)を油彩画の典型として賞賛しているが、過去の栄光と現在の惨状とを対比させるなかで、「透明性と不透明性」、「艶の有無」といった、絵画作品を評価する上でエドモンの念頭にあったいくつかの基準が浮上してくる。

図版2. ペーテル・パウル・ルーベンス  
《シュザンヌ・フルマンの肖像 (麦わら帽の女性)》

絵画における「透明性」、あるいは「艶」とは、作品を構成する「光」や「明暗」などに通じる造形要素の一つであると同時に、美術品という「もの」としての絵画作品の表面を覆っている物質的特徴をも指している。絵具やワニスには画布の表面に、油彩画に特有の物質性を付与するのであり、この物質的要素はゴンクール兄弟には看過できない重要なものであった。ジャン＝ピエール・リシャールは、ゴンクール兄弟の文体の特徴として、表層に対する執着と鋭敏な皮膚感覚を指摘しているが、このような感性は、絵画作品を見る彼らのまなざしにも反映されていたと言えるだろう。<sup>14</sup> 例えば、イギリス絵画についての評価を述べた次の箇所でも、同様の指摘がなされている。

午後は、グルーが所蔵するイギリス絵画、つまり1830年代のすべてのフランス絵画を生み出したこれらの絵の前で過ごした。これらの絵には、乳白色に結晶した光 *une lumière si laiteusement cristallisée* が封じ込められ、幾重にも積み重なった滑石 *une pierre de talc* の透明な層に似た、黄色い透明性 *jaunes transparences* が備わっている。おお、カンスタブル、偉大な、この上なく偉大な巨匠である。これらの絵のなかにはターナーの作品も一点あった。輪郭線がぼやけた淡く青味がかかった湖、野獣色の大地の果てまで続く、電光のような陽光に照らされた遠方の湖。まったく情けない。これを見ると、モネの独創性やまた別の同じような連中の独自の点など、軽蔑したくなるというものだ。<sup>15</sup>

絵画と対面したエドモンは、当然のことながらその主題やジャンル、技法や様式にも目を向けているが、同時に作品の造形要素としての「光」や「透明性」、さらには「滑石」という具体的な鉱石を連想していることから分かるように、作品が持つ物質的な輝きに対しても注意を払っている。これは、美術品蒐集に情熱を捧げ、そのコレクションを常に自邸に飾り、日常生活のなかで「もの」としての美術品に囲まれていたエドモンに特有の絵画作品との関わり方であると言える。

実際、ゴンクール兄弟の美術品のコレクションは膨大な量に及び、それは主に18世紀フランス美術と日本美術の品々によって構成されていた。エドモンが亡くなった翌年の1897年にはコレクションの競売が開催され、7巻の詳細な競売カタログが作成された。例えば、18世紀フランスのデッサンの項目は合計371点、日本の肉筆、浮世絵、刷物、絵本などの項目の合計は1574点に達している。<sup>16</sup> そして、他の多くの蒐集家とを分け隔てる特徴の一つとして、エドモンがこれらの美術品で装飾した自邸の様子を詳細に記述した『芸術家の家』を出版していることが挙げられる。この二巻本の書物

は1881年に出版され、文字通り、邸宅の各部屋を彩る美術品についての描写で埋め尽くされている。このような環境では、絵画はある一つの形式的なジャンルでありながら、同時に他の様々な美術品と響き合い、美術のヒエラルキーを超えた一体感を演出する装飾の一つとして機能していた。「透明性」と「艶」という絵画の物質的要素への着眼とは、日常生活において普段から「もの」としての美術品に慣れ親しんでいたなかで育まれた美意識であり、エドモンと絵画作品との関係を読み解くための重要な要素になっているのである。

再びエドモンとマネとの問題に立ち戻り、両者の関係をまとめておきたい。まず、エドモンの『日記』には、両者の関係を裏付ける断片的な証拠は残されているものの、この画家の代表作とされる《草上の昼食》や《オランピア》への言及はおろか、具体的に同定できる絵画作品への記述は《オペラ座の仮装舞踏会》を除いては皆無であった。その他に唯一見つかるのは、「マネの傑作の一つはこの画家の手紙で、その下のほうには三つのプラムが水彩で薄く描かれていて、美的感覚に優れた淡彩と彩色に

よる驚くべき作品に仕上がっている。」と書かれた1893年8月21日の『日記』の記述である。<sup>17</sup>描かれているプラムの位置が若干記述と異なるものの、ここで言及されている手紙は、「Bellevue/ 9 oct. 1880/ Ed. Manet」と右下に書き込まれた《三つのプラム》(図版3)である可能性が高い。

エドモンは、マネの技法を「筆さばきの継ぎ接ぎ」と呼んだように、その素早く大胆な筆致を平面的に重ねていく特徴を受け入れることはできなかった。しかし、この批判の論理は、マネの作品が持つ本質の一端を把握した上で、批判を加えていたということを意味している。なぜなら、エドモンは一方で、マネが後世に与えた影響

図版4. フェリクス・ブラックモン  
《エドモン・ド・ゴンクールの肖像》

力を看過できないことも自覚していたからである。「マネと彼に続く画家たちによって、(中略)琥珀色に染まり結晶した美しい透明性を持った絵画は死んでしまった」と書いていたように、この画家が歴史に残した足跡を苦々しい気持ちを抑えながらではあるが認めていた。エドモンはマネの技法的な特徴を理解し、この画家が絵画史に刻印した意義を十分に認識した上で、油彩画に対する自らの美意識とは相容れないために、批判的な立場を表明していたのである。

### エドガー・ドガ——類似性と齟齬

現在、ある一定の枠組みのなかで理解され、解釈されている「印象派」という画家の集団は、決して一枚岩ではなかったということに、まず留意しておかなければならない。合わせて八回開催された「印象派展」の参加者は60人にも及び、様式の点でも、決して一括りにはできない多様な特徴を内包していた。「印象派展」に作品を出品し、ゴンクール兄弟との親交が篤かった画家としては、1856年から交友関係を結んでい



たフェリクス・ブラックモン（1833-1914）が挙げられる。ブラックモンは1880年の第五回印象派展に木炭で描いたデッサン《エドモン・ド・ゴンクールの肖像》（図版4）を出品しており、この作品はゴンクール兄弟と印象派との直接的な関係を示す一つの証拠となっている。<sup>18</sup> また、ジャン＝フランソワ・ラファエリ（1850-1924）は1883年から『日記』に登場するようになり、1888年に制作した《エドモン・ド・ゴンクールの肖像》（キャンバスに油彩、260×170cm、ナンシー美術館）は、この画家の肖像作品の大作の一つに数えられている。この二人の他にエドモンとの関係が最も親密であったのが、「印象派展」の開催とその後の運営において中心的な役割を果たすことになるエドガー・ドガ（1834-1917）であった。以下、エドモンとドガとの出会いから、両者の不和に至るまでを『日記』の記述から辿ってみる。

エドモンは、二ヶ月後に第一回印象派展の開催を控えていた1874年2月、この画家のアトリエを訪問している。そのときの印象を綴った『日記』の一節を以下に引用する。

昨日は一日、ドガという名前の風変わりな画家のアトリエで過ごした。あらゆる方面におけるさまざまな試み、実験、手出しの後で、彼は現代に夢中になった。そして、現代のなかで、洗濯女と踊り子に目をつけた。実際、その選択は悪くはない。薄地の織物や薄布に包まれた女の体の白さと薔薇色は、淡い黄色や柔らかな色調を描くための最も魅力的な口実となる。

彼は目の前で、洗濯娘のさまざまなポーズ、優雅なバレエのルティレのポーズを取りながら、彼女たちを次々と見せてくれて、彼女たちの言葉を話しながら、アイロン掛けの「押し」、「回し」などの仕方を専門的に説明してくれた。

そして踊り子が次々と現れた。控え室のなかでは、小さな階段を降りてくる踊り子たちの脚が、窓から差し込む逆光で、幻想的な影となって浮かび上がり、白い雲のように飛び跳ねる衣装の真ん中には、格子縞の紐が色鮮やかな赤い点で描かれ、滑稽なバレエの教師が不恰好な引き立て役になっている。そして次に目の前には、この猿のような小柄な少女たちが可愛らしく身をねじった動きと仕草が、生き生きと描かれているのだった。

画家は自分の絵をいろいろと見せながら、時々、振付けの進み方を身振りで説明し、踊り子の表現を使って、彼女たちの一人のアラベスクを真似して見せてくれた。彼はつま先立ちをして、両腕は円弧の形を描きながら、ベラスケスの「淡い色調の不鮮明さ」やマンテーニャの「シルエット silhouetteux」を話題にしていたので、画家の美学と踊りの教師の美学を併せ持っているところが見られて、

本当に面白かった。

このドガはまさに独創的な青年であるが、病弱で神経質、その眼は失明を恐れなければならないほどである。しかし、そのためにかえって、極めて感受性が強く、物事の性質をしっかりと受け止める人物である。これまで私が見たなかで、現代生活を正確に写しながら、その生活の精神を最も巧みに捉えている人である。

ところで、彼はいつか完璧な何かを実現するのだろうか。私には分からない。彼は、強い不安に苛まれた一つの精神である。<sup>19</sup>

図版5. エドガー・ドガ《バレエの授業》

エドモンがドガに対して抱いた印象はおおむね好意的であり、ドガのほうも身振りを交えながら、熱心に自作を紹介していた様子が窺える。ボードレーが『現代生活の画家』において、コンスタンタン・ギースを称揚したように、エドモンは、いまだ画壇に埋もれていた39歳のドガを、「現代生活を正確に写しながら、その生活の精神を最も巧みに捉えている」と評してその可能性を認め、「洗濯娘」や「踊り子」という主題の選択眼や、その生き生きとした動きを描写した表現力に賛意を示していた。また、ドガの蒲柳の質と繊細な感受性を指摘しているように、視力の低下に悩まされ、世間との接触を避けて暮らすことになる画家の孤独な晩年を、この自然主義作家は

読み取っていたのであろう。このアトリエ訪問の二ヶ月後に第一回印象派展が開催され、ドガは10点の作品を出品している。そのなかの《バレエの授業》(図版5)や《アイロンをかける女》(紙にパステル、74×61cm、1874年、オルセー美術館)などは、確実にエドモンの目に触れていたはずである。<sup>20</sup>

1874年の初対面の時点では、エドモンはドガに対してある種の親近感を抱いていたが、そのような関係は少なくとも1881年頃までは続いたようである。『日記』には、エドモンは、デュランティのコレクションの競売についてドガと言葉を交わしていたり、病気のドガを見舞ったときの様子をデ・ニッティスに尋ねていたり、友人としての関係を保っていたことが窺われる。<sup>21</sup>しかし、1883年になるとドガとの確執が徐々に明らかになり、同年3月31日には、「まったく、このドガは、その気取った愛想と、カフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アテーヌの連中の持って回った言葉でうんざりさせる口やかましい男である。」と、初めて批判的見解を書き込んでいる。<sup>22</sup>そして1888年になると、その筆先は辛辣さを増していった。

すでに述べたことではあるが、実際ドガやラファエリなどのすべての画家は、大まかに描いた美しく純粋な絵画作品を描くことはできない。彼らは、画家の氣質を持たないのに絵画に手を出して失敗した文学者に過ぎないのである。<sup>23</sup>

さらに、ふとしたきっかけから、さらに激しい口調でドガを非難することになった。その契機となったのは、同年5月の『ルヴュ・アンデパンダント』誌に掲載されたジョージ・ムアの「告白」と題された自叙伝の一節であった。ムアはアイルランド出身のイギリス人作家で、1873年から1888年まで画家を目指してパリに滞在しており、マネやドガとも親交が篤かった。この記事のなかで、ムアはゴンクール兄弟を次のように批判した。

ゴンクールは、自分で気取って見せて、そう主張していたとしても、芸術家ではない。芸術家ではないのである。彼は、不滅を追い求めて金切り声を張り上げ、その破片を箒ではたき落とそうと懸命になっている老女のような「印象」を私に与える。<sup>24</sup>

この後もさらに批判は続いているが、ムアはゴンクール兄弟の二つの姿勢を問題にしている。一つは、エドモンがその死後に、自らが蒐集した美術品のコレクションを売

り払って設立を計画していたアカデミー・ゴンクールについてであり、そこに不滅の栄誉を求めようとする不純な動機が潜んでいると指摘している。さらに『日記』の文体に代表されるような、仔細漏らさず記述しようとする態度を、口うるさい「老女」の姿と重ね合わせている。これを読んだエドモンは、自らへの批判はムア本人によるものではなく、ドガがムアを焚き付けたものと決め付けた上で、『日記』のなかで次のように反駁を加えている。

『ルヴェ・アンデパンダント』誌に、ムアの「告白」の一節が掲載されているが、そこにはカフェ・ド・ラ・ヌーヴェル＝アテーヌの連中、というよりむしろドガが言った悪口がいろいろと引用されており、私が芸術家でないという言われようをされている。

ああ、御大層な印象派の画家たち。自分たちのほかに芸術家はいないというのか。どんなものでも「実現 *réaliser*」したことのないふざけた芸術家たちではないか… そもそも、芸術の困難とは、「実現 *réalisation*」にある。仕上げ *fini* の域に達した作品とは、単なるクロッカド *croquade*、エスキスから脱して、絵になったものである… そう、連中は粗描屋、斑点屋であり、さらにその色斑にしても、彼らの発明ではなく、ゴヤ、あるいは日本人から剽窃した色斑ではないか… それなのに印象派の連中の自惚れときたら。ドガなどが、今のすべての文学が絵画から着想を得ているなどと声高に言うのを聞くのは笑止千万である。そのドガの成功にしても彼の洗濯娘と踊り子によるわけだが、あの頃の数年間、私が『マネット・サロモン』のなかで、風俗画家たちに、この二種類の女こそ裸体と乳白色の白さを表現できると指摘していたのだ。ドガというこの絵画の便秘男、この男には、物音で眠れぬ幾夜のなかで、掻き回して掘り起こした悪意が満ちている。ドガ、詐欺師で悪者、ニツティスとの関わりのなかで私が白黒つけてやった野郎である。<sup>25</sup>

ドガに対する感情的な罵詈雑言が連ねられたこの箇所は、「ゴンクール兄弟の印象派への無理解」を指摘する際に必ず引き合いに出されてきた。「印象派展」を開催するなかで、ドガは画家として地位を徐々に固めつつあり、この画家が試行錯誤する姿を温かく見守っていたエドモンのかつての余裕は、1888年の時点ですでに失われてしまっている。互いの力関係が微妙に変化しつつあったなかで、エドモンはドガの独創性に疑問を投げ掛け、彼が用いている「色斑 *taches*」はゴヤや日本美術からの借用

であり、主題に関しては自らが書いた『マネット・サロモン』からの影響が認められると主張しているのである。<sup>26</sup>『マネット・サロモン』とは1867年にゴンクール兄弟が発表した小説で、様々なタイプの芸術家を配しながら、1830年代から1850年代にかけてのパリとその周辺の画壇を舞台にしている。そこには印象派の絵画を想起させるような風景の描写が散見されるものの、エドモンの主張に反して、「洗濯娘と踊り子」が重要な役割を演じているわけではない。<sup>27</sup>

「仕上げ fini」とは、絵筆の痕跡を消して絵画作品の表面を滑らかにするために、最後の段階で施す処理のことであり、「仕上げ」が十分に施されていないという批判は、印象派の絵画に対する当時の批評の常套句であった。<sup>28</sup>しかし、より重要だと思われるのは、印象派の画家たちはこれまで何も「実現」したことがないという指摘である。「実現する réaliser」あるいは「実現 réalisation」という言葉は、ここでは芸術の創造というような意味で用いられているが、これは19世紀の辞書には採録されていない新しい用法であった。<sup>29</sup>ゴンクール兄弟のテキストを遡ってみると、早くは『マネット・サロモン』のなかに、主要な登場人物の一人であるガルノテルが自らの芸術理論を説明する箇所で、この言葉の用例を見出すことができ、そこでは、「思想や『観念』の高揚が、この造形的で、とても物質的である化学的なものを生み出して、実現する réaliser はずである」と書かれている。<sup>30</sup>「造形的で、とても物質的である化学的なもの」とは端的に絵画のことを指しており、論理的な思考によってのみ絵画を理解しようとする理論家たちを批判しているのである。

ポール・セザンヌ（1839-1906）も折にふれてこの言葉を使用しており、「感覚 sensation」と共にこの画家を読み解くための重要な用語の一つとなっている。<sup>31</sup>例えば、1904年1月25日のルイ・オランシェ宛書簡でセザンヌは、「お手紙であなたは絵画における私の実現 réalisation について書いておられます。多少苦勞しながらではありますが、私は日々ますますこれに達しつつあると思います。」と、現在の自分が置かれた状況を説明している。<sup>32</sup>セザンヌは書簡のなかで一度だけゴンクール兄弟に言及しており、そこには、「わたしの思考や感覚の見本をたくさん作れないのは不幸なことです。ゴンクール兄弟やピサロ、光と空気をあらかず色彩を愛好したすべての人々に幸あれ。」と書かれている。<sup>33</sup>セザンヌはゴンクール兄弟について、印象派の画家たちと相通じる色彩感覚を備え、さらには自分の「思考や感覚」を共有できる芸術家であると考えていたようである。「実現」とは、現実と理想との隔たりを暗示しながら、理想とする芸術創造へと歩んでいく日々の営みであり、その意味において、ゴンクール兄弟の指摘する「実現」とセザンヌの掲げる「実現」との間に、同じ含意を

読み取ることはできるだろう。

前掲の引用で見たように、最終的にはドガに対して感情的な批判が向けられるものの、両者はある時期まで親密な関係を保っており、それを裏付ける証拠は他にも挙げられる。なかでも特に重要な資料として、ドガのデッサン帖を挙げることができる。そのなかには、鉛筆による簡単な線描で描かれたエドモンに似た髭面の人物と、その上部に「ド・ゴンクール」の名前と、彼の邸宅があった「53番地 モンモランシー通り／パリ＝オートウイユ」の住所が書き込まれた箇所が残されている(図版6)。文字の部分は筆跡から判断してエドモン本人によるものである。<sup>34</sup> さらにドガは、エドモンの小説『娼婦エリザ』(1877) に描かれたいくつかの

図版6. エドガー・ドガのデッサン帖、第31冊、85頁

場面を、デッサンで描写している。<sup>35</sup> ドガはブラックモンから献呈された《エドモンド・ゴンクールの肖像》の版画を所蔵し、エドモンの小説『ゼムガノ兄弟』(1879) が出版されたときには、この作品を読んだかどうか、ドガが周囲に尋ねて回ったという逸話も残されており、両者の親密さを窺わせる証拠や証言は豊富に残されているのである。<sup>36</sup> 実際、身を持ち崩す娼婦の生涯を描いた『娼婦エリザ』やサーカスの曲芸師を取り上げた『ゼムガノ兄弟』などのエドモンド・ゴンクールの小説は、ドガが好んで描いた主題と一致している。<sup>37</sup> 作家のジョリス＝カルル・ユイスマンヌは、1881年の『近代芸術』のなかで両者を対比させて論じており、そこには、「もし二つの芸術[絵画と文学のこと]を比較することができるのであれば、ドガの作品は多くの点で、ゴンクール兄弟の文学の作品を思い起こさせる、と言うことができるかもし

れない。」と書かれている。<sup>38</sup> 文学と絵画という二つのジャンルにまたがるドガとゴンクール兄弟の類似性は、同時代においても顕著であり、すでに共有されつつある認識であった。

### その他の印象派の画家たち

最後に、マネとドガ以外の画家たちについて書かれた記述を『日記』から抜粋しながら、ゴンクール兄弟と印象派との関係を俯瞰してみたい。しかし実際には、その記述は淡白なものが目立ち、取り上げられている画家の人数も決して多いとは言えない。例えばオーギュスト・ルノワールやベルト・モリゾ、カミーユ・ピサロについては一度言及されているだけで、その内容も噂を紹介する程度のものであり、シスレーやバジール、さらにはスーラやゴーガンなどのポスト印象派の画家に至っては、まったく触れられてはいない。その記述を列挙するならば、ルノワールについては、印象派の絵画を専門に扱った画商デュラン＝リュエルの邸宅が「一面ルノワール、モネ、ドガなどの絵画で覆われている」という部分で登場するだけで、モリゾに関しても、「マラルメが夕食会に来るはずだったが、ベルト・モリゾの絵に関する序文の執筆のために出席できなかった。」という間接的な言及に留まっている。<sup>39</sup> しかし、モリゾと並んで、もう一人の重要な女性の画家であったメアリー・カサットについては、もう少し踏み込んだ指摘がされている。

すべての新聞でカサットのエッチングが称賛されているが、ちゃんちゃらおかしい。何点かのエッチングには、目立たないながら、僅かに上手な箇所が認められるが、知性の欠片もないデッサンと下手くそな原版の腐食の跡ばかりである。ああ、まったく、この時代には「失敗」信仰があるというのか。その大御所がドガであり、その侍者がカサットである。<sup>40</sup>

また別の箇所でエドモンは、「カサットの展覧会。日本の版画に倣って、版の色調をいろいろと試していて興味深いものの、依然としてまったく不完全なままである。」と、彼女の版画について、世評とは異なる見解を述べている。<sup>41</sup>

こうしたなか、ジェイムズ・ホイッスラー（1834-1902）とクロード・モネ（1840-1926）については、他の印象派の画家たちと比較して、エドモンとの関係をより詳細に辿ることができる。エドモンがホイッスラーに初めて出会ったのは1881年4月23日のことで、「ホイッスラーというアメリカの水彩画家は、首はむき出しで、笑顔は

冷やか、黒髪の真ん中に毛の房が束ねられ、幻想的で陰気な男色家の雰囲気を持っている。」という印象を『日記』に記している。<sup>42</sup>この画家に関しては、その後も折に触れて言及されており、例えば、アルフォンス・ルグロとの会話のなかで、ホイッスラーのエッチングについて、「過去のデッサンのエッチングを模倣したもの」であると指摘している。<sup>43</sup>また、『黒と金のアレンジメント：ロベール・ド・モンテスキューの肖像』（キャンパスに油彩、208.6×91.8cm、1891-1892年、ニューヨーク、フリック・コレクション）について、モデルを務めた本人から、その制作過程での苦労話を聞くなど、特にモンテスキューを通じてホイッスラーの近況に接していた。<sup>44</sup>この肖像画については後日、「衣服は見事な出来栄えだが、素早い素描で描かれた顔と、色がくすんで薄汚れ、ぐちゃぐちゃの肌の色は実にひどいものである。」という感想を残している。<sup>45</sup>ここで指摘されている人間の肌の表現に対する不満は最後まで払拭されなかったようであり、1894年にも再び次のように書き記している。

ホイッスラーのことを話題にしなが、私が彼[カリエール]に言ったことは、その優れた点の一つは背景の神秘であり、それは、彼が持っている神話的な神秘で、ダ・ヴィンチの背景の神秘とも異なっている、ということであった。ホイッスラーについては、彼の才能は特に、一本のズボン、腕に掛かった一枚の外套を劇的にしてしまうことであるが、顔や手の肌の色はまったく描くことができなかった、ということをお話はした。<sup>46</sup>

ホイッスラーが『日記』に最後に登場するのは1895年7月24日のことで、「ああ、ホイッスラーが描いた石版画の最低のクロックトン croquetons が今では称賛され、40、50フランで売られているのだ」と書かれており、この画家に対する一般の評価と自分の判断との隔たりを嘆く様子が窺われる。<sup>47</sup>

これまでクロッキー croquis の派生語であるクロッカド croquade、クロックトン croqueton という見慣れない言葉を、何の説明も加えず引用してきた。しかしながら、決して使用の頻度が高いとは言えないこれらの用語について、ゴンクール兄弟のテキストや、さらには19世紀のフランス美術の言説において、どのような差異を含んでいたのかを明確に提示することは難しい。ただし、現代の私たちがクロッキーという名で漠然と理解している素描作品について、これを規定するより繊細な言語感覚が19世紀の時点では存在していたことが確認できるはずである。

モネについては、すでにイギリスの風景画と比較する形で触れられていたが、いく



つか重要な指摘がなされている。この画家との出会いは意外に遅く、1889年6月15日のことであった。そこには、「モネ、風景画家で物静かな人物、肉食動物の丈夫な顎と、借金を抱え込んだアブルツェ地方の男のような黒い恐ろしい眼を持っている。」という初対面の印象が書かれている。<sup>48</sup> その翌月、ジョルジュ＝プティ画廊で開催された「モネ＝ロダン二人展」にさっそく足を運び、次のような感想を述べている。

モネについては、私の視覚はこれらの風景画に合うようにはできていない。ときどき制作途中の絵のように見えるし、依然として私は、ルソーやデュプレの「技法」に留まったままである。何点かの海の絵は、出来の悪いヨンキントの作品のようである。<sup>49</sup>

テオドール・ルソーとジュール・デュプレはバルビゾン派を代表する風景画家であり、なかでもゴンクール兄弟はルソーを高く評価していた。<sup>50</sup> ここでは、前の世代の風景画家への共感を告白しながら、モネの風景画を見るとき居心地の悪さを正直に認めている。

印象派の画家たちのなかでも、特にモネが積極的に実践していた筆触分割の技法とは、いくつかの色を並置し、画面から一定の距離をとって見ることで、複数の色彩が混ざり合って一つの色に見えるという光学現象を利用したものだ。この技法を継承し、さらに科学的な探求を進めたのがスーラやシニャックを代表とする「点描主義」の画家たちであった。こうして生み出された筆触分割の技法は、絵画表現の可能性を模索するなかで生まれ、明るい画面の絵画をもたらしたが、同時に、絵画作品と観者との新たな関係を生み出したと言える。つまり、筆触分割によって描かれた絵画は、近すぎもせず遠すぎもしない作品とのある一定の距離を、必然的に要求しているのである。『日記』には、このような絵画と接して、作品との距離の取り方に戸惑いを見せるエドモンの友人たちの言葉が記されている。一つはブラックモンによるもので、「モネの《大聖堂》は見ましたか。それは黄色と青、赤の小さな糞みたいなものだけれど、でも離れてみると、実に素晴らしいのです。」という指摘であり、もう一つは、「ピサロの絵画の「点描」のことなどをカリエールと話していたとき、彼が私にこう言った。『これは射撃のための絵画だ… 五十歩離れて見ないといけない絵画だ。』』という冗談を込めた批判が書き留められている。<sup>51</sup>

エドモンも印象派の絵画を前にして困惑を隠すことのできない一人であった。前述したように、熱心な美術品の蒐集家であり、自らが厳選した品々を配した親密な空間

のなかで生活していたゴンクール兄弟にとって、芸術作品とは眺めて鑑賞するものであると同時に、手に取って楽しむものでもあった。例えば、日本美術を取り扱っていたドウゾワ夫人の古美術店を訪れたときの模様を次のように書いている。

この店では、まことに巧妙に細工を施された異国の品の数々がいつも陽光に愛撫されていて、触り心地のよい美術品の数々を眺めながら、裏返したり、いじったりしていると瞬く間に時が過ぎていく。<sup>52</sup>

これは日本の品々についての記述であるが、このように視覚と触覚を通した美術品との日常的な対話のなかで、自らの美意識を培っていったゴンクール兄弟は、絵画作品を単に視覚だけを通して鑑賞する対象ではなく、むしろその手触りや質感といった物質性を備えた美術品の延長として捉えていた。このような美意識と、手の届く身近な距離で見られることを拒む、筆触分割で描かれた印象派の絵画の論理とは相容れないものであり、エドモンが印象派を批判する根源には、このように絵画と美術品とをめぐる美意識のせめぎ合いが潜んでいたのである。そして、より広い文脈で考えるならば、その後の近代絵画のなかで助長されていく視覚偏重の傾向に対して、ゴンクール兄弟がこの時点で異議を唱えていたと言うことができるはずである。

## 結びに代えて

エドモン・ド・ゴンクールと印象派の画家たちとの関係を規定するならば、両者には、芸術の創作における主題の選択、現実に対峙したときの視線とその切り取り方において共通する部分が認められるものの、エドモンの方では、印象派の画家たちに対して近親憎悪にも似た感情的な隔たりを抱えており、それは決して解消することはなかった。例えば、「芸術とはある一瞬や移ろい、人間のある特徴を、最高で絶対的かつ決定的な一つの形式のなかに永続化し、固定化することである。」という『日記』の一節を引いてくるならば、ゴンクール兄弟は、印象派の画家たちが現実を観察し、その断片を画布に描いていく芸術の創作過程に、極めて類似した態度を持っていたことが理解できるだろう。<sup>53</sup> また、1864年6月4日の『日記』の以下の描写から、1899年からモネが描き始める《睡蓮》を主題としたいくつかの作品を連想することは可能であると思われる。

水面に映る影、フラゴナールが描いたような、穂先が上を向いたアシの生け垣

に囲まれた庭、そこから葉むらが実に優雅な姿で垂れ下がっている。イグサが絡み合ったなかでは、いくつかの黄色いアイリスが背景の緑色と対照をなし、その後ろには、睡蓮の皿の形をした大きな葉が、受け皿に乗った茶碗のような姿で、芯は黄色で、鮮やかな白色にきらきら輝く花々を覗かせたり、見せたりしながら、揺らめきながら輝いては暗くなり、そして静寂に包まれる水面の上を反射している…<sup>54</sup>

頻度の稀な単語や凝った言い回しを連ねていく、この「芸術的文体 *écriture artiste*」と呼ばれるゴッコン独特のテキストは、ある一つのイメージを提示しながら、その背後に数々のイメージの連鎖を想起させる印象派の絵画に似た特徴を持っている。若き日に画家を志したこともあったゴッコン兄弟は、一度は文学の創作活動に身を投じながら、時おりかつて抱いていた願望が顔を覗かせることがあった。エドモンはドガと初めて会った直後に、自らが画家になることを想像しながら、次のように書いている。

私が画家であるならば、ロワイヤル橋の上から見えるパリのこの背景を、版画の線で描くだろう。この版画の線で、インクが滲まないように加工した紙に一枚刷りの版画を百部ほど刷り、戯れに興じて水彩画も描いて、セヌ川の蒸気を含んだ霧から生まれるすべての色調、秋や冬に、灰色の石膏や黒ずんだ石の地平線を彩色しているすべての魅惑的な色を用いるだろう。<sup>55</sup>

このように、両者は共通する部分を備えていながら、実際には、エドモンは印象派の画家たちに同調することはなかった。彼らに対する猜疑心は容易には消えず、1888年にも再びその根深い不信感を告白している。

この印象主義の一派に対して私は何かしらの疑念を抱いている。なぜなら、彼らは、どんな性質のものであれ美術品を感じ取り、それを評価することを、ブグローやカバネルの一派に比べて随分怠っているように思えるからである。彼らには、自分たちの絵画というただ一つ美術品しかないのである。<sup>56</sup>

こうした印象派との齟齬の原因を、同時代に対する「寛容さの欠如」、あるいは「ライバルに対する嫉妬心」に求めることは、それぞれある一面においては妥当だと思わ

れる。<sup>57</sup>しかしながら、エドモンが書いたテキストを丁寧に読み解いていくと、「透明性」や「艶」の輝きといった絵画作品の「もの」としての物質性や、距離感をめぐる作品との関係性など、ある緩やかな美意識の論理に基づきながら、独自の批評を展開していたことが見えてくる。そこから浮かび上がってくるのは、同時代美術に対して、理知的な美術批評家というよりは、美術品を蒐集するなかで培ってきた自らの美意識を貫く実践者として接しようとする姿勢なのである。エドモンは1888年に新たな芸術家小説の構想の一端を『日記』に書き留めている。

ああ、もし私が若かったら、美術の世界を題材にした、『マネット・サロモン』とはまた異なった見事な小説を書き始めるのだが。そこには、ニッティスのような画家と、貴族社会や「上流社会」のボヘミアンであるフォランのような人物、ドガのような芸術理論家やあらゆる種類の印象派の芸術家が登場することになるだろう。[下線部は引用者]<sup>58</sup>

引用における下線部は1892年に新たに加筆された箇所である。実際に、どのような役回りをドガや印象派の画家たちが演じるのかまでは窺い知ることはできないが、この加筆部分は、様々な齟齬を抱えながらも、その胸中では、ドガを始めとする印象派の画家たちを抜きにして、パリの画壇を舞台とする芸術家小説を書くことはできないと考えていた一つの証拠である。

ゴンクール兄弟の美意識は、非常に感覚的で、論理化を拒むような部分がある。例えば、1865年の『日記』には、「見る、感じる、表現する、これが芸術のすべてである。」と、芸術の本質を簡単な言葉で端的に説明している。<sup>59</sup>このような表明を前にして、私たちに求められるのは、性急な理論化や粹組みの抽出ではなく、むしろ膨大なテキストを丹念に読み込む姿勢であり、同時にこのようなテキストと接しながら読者という立場で芸術を感じていくことにあるだろう。

註

1 Jean-Paul Bouillon éd., *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris, Hermann, coll. *miroirs de l'art*, 1967, nouvelle édition, *Arts et artistes*, Paris, Hermann, coll. *savoir et lettres*, 1997; Karin V. Maur, "Edmond de Goncourt et les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1968, t.LXXII, pp.209-228; François Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960, pp.232-256. (フランソワ・フォスカ著、大島清次訳『文学者と美術批評』美術出版社、1962年、304-337頁); Anita Brookner, *The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, pp.121-144; Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque: dictionnaire international illustré*, Paris, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, 1979, t.1, pp.304-307.

- 2 Jean-Paul Bouillon et al., *La Promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990; 本多文彦「ゴンクールの『日記』に書かれたフランス十九世紀の画家たち(一)」『埼玉大学紀要 外国語学文学篇』第28巻、1994年、89-95頁。
- 3 Denys Riout éd., *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989; Serge Fauchereau éd., *Pour ou contre l'impressionnisme*, Paris, Somogy Editions d'art, 1994. (作田清・加藤雅郁訳『印象派絵画と文豪たち』作品社、2004年)。
- 4 Charles S. Moffett, "Manet et l'impressionnisme", *Manet*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1984, p.29.
- 5 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, 3 vols, 1989, t.3, p.271 [le 18 mai 1889]. なお、『日記』の引用文は著者自身の翻訳であるが、以下に該当箇所の翻訳がある場合は参照した。大西克和(第6巻のみ斎藤一郎・山田稔)訳『ゴンクールの日記——文学生活の手記』角川書店、全6巻、1959-1966年。斎藤一郎編訳『ゴンクールの日記』岩波書店、1995年。
- 6 *Ibid.*, t.2, p.556 [le 20 novembre 1873].
- 7 Eric Darragon, "Manet, le Bal masqué à l'Opéra", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1983, p.167.
- 8 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.2, p.778 [le 6 mai 1878]; *ibid.*, t.2, p.813 [le 18 janvier 1879]; *ibid.*, t.2, p.892 [le 23 avril 1881]; *ibid.*, t.2, p.997 [le 31 mars 1883].
- 9 *Ibid.*, t.2, p.1043 [le 19 janvier 1884]. さらに1894年にデュラン＝リュエル画廊で開かれた展覧会に際して、「マネのデッサンの展覧会。力強さも率直さも無い粗描の数々。」と書き残している。*Ibid.*, t.3, p.1038 [le 29 novembre 1894].
- 10 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. *tel.*, p.152.
- 11 Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, t.1, p.140 [août 1855]; *ibid.*, t.2, p.109 [le 18 septembre 1867].
- 12 *Ibid.*, t.3, p.271 [le 18 mai 1889].
- 13 *Ibid.*, t.2, p.1057 [le 27 mars 1885].
- 14 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Editions du seuil, coll. *points*, 1970, pp.301-306.
- 15 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.3, p.374 [le 18 janvier 1890].
- 16 ゴンクールの美術品のコレクションについての主要な文献を挙げる。Élisabeth Launay, *Les frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991; Michel Beurdeley et Michèle Maubeuge, *Edmond de Goncourt chez lui*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991; Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 2001.
- 17 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.3, p.865 [le 21 août 1893].
- 18 *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Washington, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, p.318.
- 19 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.2, pp.569-570 [le 13 février 1874].
- 20 *Degas*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, p.232. ただし、《バレエの授業》についてエドモンが見た作品は、「滑稽なバレエ教師」が描き込まれている《バレエの舞台稽古 La répétition de danse》(キャンバスに油彩、68×103cm、グラスゴー、バレール・コレクション)であったという指摘もあるが、一方でこの作品の制作年代は1877年頃であり、1874年までは遡れないとする見解も出されている。Cf. Keith Roberts, "The Date of Degas's *The Rehearsal in Glasgow*", *The Burlington Magazine*, June 1963, pp.280-281.
- 21 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.2, p.883 [le 29 janvier 1881]; *ibid.*, t.2, p.894 [le 15 mai 1881].
- 22 *Ibid.*, t.2, p.997 [le 31 mars 1883].
- 23 *Ibid.*, t.3, p.103 [le 25 février 1888].
- 24 George Moore, "Confession", *Revue indépendante*, t.7, no.19, mai 1888, pp.321-322. 原作は英語で1886年にロンドンで出版された。日本語訳は、デューズ・ムア著、崎山正毅訳『一青年の告白』岩波文庫、1939年、123-124頁。
- 25 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.3, pp.121-122 [le 8 mai 1888].
- 26 日本美術の印象派への影響については、エドモンはすでに1884年に一度指摘をしている。「情けないかな、彼らは今の今まで、印象主義とは——「ビチューム」やその他諸々の終焉を意味する

- が——日本の「明るい版画」を熟視し、模倣することで生まれたということに気付いていない。」  
*Ibid.*, t.2, p.1064 [le 18 avril 1884].
- 27 『マネット・サロモン』については以下を参照。Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953; 斎藤一郎「ゴンクール兄弟と印象主義」『東京藝術大学音楽学部年誌』第10号、1984年、1-44頁。
- 28 稲賀繁美『絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会、1997年、第5章を参照。
- 29 *Trésor de la langue française*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, t.14, p.461には、réaliserの「創造する、抽象概念に形を与える」という語義の用例として、ゴンクール兄弟の文章を取り上げている。
- 30 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, coll. *folio*, 1996, p.250.
- 31 セザンヌの「実現」については、小澤基弘『実現の制作学——作品と理論の相関から』三元社、2001年、第1部、第4章を参照。
- 32 Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1978, p.298. (日本語訳は、池上忠治訳『セザンヌの手紙』美術公論社、1982年、235頁)。
- 33 *Ibid.*, pp.318-319. (日本語訳は前掲書、255頁)。
- 34 Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford, Clarendon Press, 1976, t.1, p.137. 本書の著者レフはこの人物はエドモンカナポレオン三世のどちらかであろうと推測している。
- 35 Theodore Reff, *Degas: Artist's Mind*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp.172-173.
- 36 Jean-Paul Bouillon, "Bracquemond: Le Jour et la Nuit", *Degas inédit, actes du colloque Degas*, Paris, La Documentation Française, 1989, p.258; Georges Rivière, *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, Paris, Floury, 1935, p.105.
- 37 印象派展の批評にはエドモンの『娼婦エリザ』との関連を指摘するものが散見される。Ruth Berson éd., *The New Painting: Impressionism 1874-1886: Documentation*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, t.1, pp.126, 141, 152.
- 38 Joris-Karl Huysmans, "L'Exposition des Indépendants de 1881", dans *L'Art moderne*, Paris, Plon-Nourrit, 1887, p.133.
- 39 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.3, p.723 [le 13 juin 1892]; *ibid.*, t.3, p.1247 [le 2 mars 1896]. モリゾはこの日に亡くなり、直後の3月5日から回顧展がデュラン＝リュエル画廊で開かれ、マラルメはそのカタログに序文を寄せている。Stéphane Mallarmé, "Berthe Morisot", dans *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. *pléiade*, t.2, pp.147-152, 2003. (阿部良雄訳「ベルト・モリゾ」『マラルメ全集Ⅱ ディヴァガシオン他』筑摩書房、1989年、126-133頁)。
- 40 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.3, p.402 [le 13 mars 1890].
- 41 *Ibid.*, t.3, p.890 [le 2 décembre 1893].
- 42 *Ibid.*, t.2, p.892 [le 23 avril 1881].
- 43 *Ibid.*, t.2, p.974 [le 23 décembre 1882].
- 44 *Ibid.*, t.3, pp.604-605 [le 7 juillet 1891]; *ibid.*, t.3, pp.809-810 [le 5 avril 1893].
- 45 *Ibid.*, t.3, p.950 [le 26 avril 1894].
- 46 *Ibid.*, t.3, p.1037 [le 27 novembre 1894].
- 47 *Ibid.*, t.3, p.1157 [le 24 juillet 1895].
- 48 *Ibid.*, t.3, p.282 [le 15 juin 1889]. モネとはその後、1892年2月17日に日本美術商ジークフリート・ピングの店で顔を合わせており、1895年10月25日に夕食会で同席している。
- 49 *Ibid.*, t.3, p.294 [le 11 juillet 1889]. ちなみに、エドモンは同じ箇所、ロダンのことを「才能のある人物」と評価している。この展覧会については以下のカタログを参照。Claude Monet-Auguste Rodin: *centenaire de l'exposition de 1889*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, 1990.
- 50 例えば『日記』には、「19世紀の風景画の一等はルソーに、二等はコロエのものである。」と書かれている。*Ibid.*, t.3, p.725 [le 25 juin 1892].
- 51 *Ibid.*, t.3, p.1132 [le 22 mai 1895]; *ibid.*, t.3, p.798 [le 16 février 1893].

- 52 *Ibid.*, t.2, p.640 [le 31 mars 1875].  
53 *Ibid.*, t.2, p.32 [le 29 août 1866].  
54 *Ibid.*, t.1, p.1077 [le 4 juin 1864].  
55 *Ibid.*, t.2, p.571 [le 24 février 1874].  
56 *Ibid.*, t.3, p.100 [le 18 février 1888].  
57 フランソワ・フォスカ、前掲書、326頁; Jean-Paul Bouillon, *Arts et artistes*, p.31.  
58 Edmond de Goncourt, *op. cit.*, t.2, p.938 [le 4 mai 1888].  
59 *Ibid.*, t.1, p.1138 [le 8 février 1865].

#### 図版リスト

- 図版1. エドゥアール・マネ 《仮装舞踏会》、キャンバスに油彩、1873-1874年、60×73cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー  
図版2. ペーテル・パウル・ルーベンス 《シュザンヌ・フルマンの肖像（麦わら帽の女性）》、板に油彩、1622年頃、79×54cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー  
図版3. エドゥアール・マネ 《三つのプラム》、紙に水彩と褐色のインク、1880年、14×12cm、ニューヨーク、アレックス・ルーイット夫人蔵  
図版4. フェリクス・ブラックモン 《エドモン・ド・ゴンクール の肖像》、紙に木炭、1880年、55×37.9cm、パリ、ルーブル美術館  
図版5. エドガー・ドガ 《バレエの授業》、キャンバスに油彩、1873年、48.3×62.5cm、ワシントン、コーコラン・ギャラリー・オブ・アート  
図版6. エドガー・ドガのデッサン帖、第31冊、85頁、紙に鉛筆、16.7×11.1cm、フランス国立図書館

こいずみ・まさや

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻（比較文学比較文化）博士課程  
研究テーマ：一九世紀フランス美術史、日仏美術交流史