



# 19世紀後期フランスにおける女性表象

—エドゥアール・マネ作《休息(ベルト・モリゾの肖像)》を通して—

## Representation of women, sexuality, in the late 19th century France

林 有維

The purpose of this study is to consider a part of the gender ideology structure in the late 19th century France, through analyses of criticism, caricatures, and representations about 《Repos》(in 1870), in which Berthe Morisot (woman artist) posed as a model for Edouard Manet. When 《Repos》 was exhibited at Salon in 1873 along with 《Le Bon Book》, it was savaged by bitter comments such as “instability, ugly, dirty, unfinished” and by cruel caricatures, while 《Le Bon Book》 which represents male was favorably accepted. Those criticisms insinuate, in the context of those days, the deviation of 《Repos》 from the gender canon and ideology of bourgeois to which she belongs. Here we can see a close relationship between the estimation of the arts works and the canon. Also through the study of the work process of 《Repos》 and the interpretation of its inset 《Tamatori-hime》, I would like to point out the possibility of which Manet's psychological conflicts with Morisot is depicted in it.

**Key words :** Representation of women sexuality in the late 19th century France

本論では、女性画家ベルト・モリゾをモデルとしたエドゥアール・マネ作《休息》(1870年)をめぐる批評、カリカチュア、表象の分析を通して、19世紀後期フランスにおけるジェンダー・イデオロギー構造の一端を考察することを目的としている。《休息》は、1873年のサロンに同時に出品された男性表象《ル・ボン・ブック》とは対照的に、「不安定感、醜さ、汚れ、未完成」といったコメントやカリカチュアによって酷評された。当時のコンテクストにおいてそれらの批判は、彼女の所属すべき中産階級のイデオロギーとジェンダーの規範から逸脱を暗示しており、作品の評価にはそれらの規範が深く絡み合っていたことが浮かび上がってくる。また《休息》の制作過程や、画中画《玉取姫》の解釈から、マネのモリゾに対する心理的葛藤が表されている可能性も指摘したい。

キーワード： 女性表象 セクシャリティ 19世紀後期フランス

## I、はじめに

本論では、1873年のサロン出品作品であり、女性画家ベルト・モリゾをモデルとしたマネの《休息》(図1)にまつわる批評やカリカチュアを分析するとともに、表象の分析を行い、当時の階級とジェンダー観が作品の評価にどのように絡み合っていたかを考察する。

マネによるモリゾの油彩の肖像画は全11点描かれたが、《休息》は《バルコン》(図2)とともにサロンの出品のために本格的に取り組み、多くの批判が投げかけられた作品である。《バルコン》に対してもモリゾは「ファム・ファタル(妖婦)」であると評されたが、《休息》ではⅢ章で検討するようにより厳しい評価を受けることとなった。同年マネによって制作された、《エヴァ・ゴンザレスの肖像》(図3、1870年のサロンに出品)では、やはり女性画家であったゴンザレスは着飾って微笑み、歴史画に比べ伝統的に格の低いジャンルとされ、女性による制作が奨励されていた静物画を制作している。一見良家の子女のたしなみとして絵画を制作している光景に見えるが、当時はそれでも作品のタッチのみならず、彼女が絵筆をもつ点が批判された<sup>2</sup>。しかし《休息》はタイトル通り休息している女性像で、絵筆さえ持っていないにもかかわらずより多くの批判にさらされた。

《休息》について、19世紀後半のフランスにおける中産階級の女性の立場を踏まえ、服飾に注目しジェンダーの観点から分析を行っている重要な先行研究としては、S.A デヴィスの論文が挙げられ

る<sup>3</sup>。本論においては批評やカリカチュア、時代状況や制作過程、画中画の分析などを付け加え、更なる考察を試みる。

美術批評の形式はその内容よりさらに深い概念のメッセージ性を持ち、美術批評の言語を通じて紡ぎ出された言説には、当時の主流の観念、イデオロギーを読み取りうる<sup>4</sup>。

報告者はその観点を踏まえ、言説および視覚表象を通じた「女性」イメージの形成過程におけるジェンダー・イデオロギー構造の一端を、本論で明らかにすることを目的としている。

## II、1873年サロン出品作《ル・ボン・ブック》と《休息》を取り巻く状況

1870年代とは、伝統的なジャンルの格付けから言えば「ヒエラルキーの低い」風俗画などの作品への需要が高まった時代であるが、サロンは保守化をたどっていた<sup>5</sup>。この頃の美術総局は文部省の直轄下に置かれ、保守的な傾向にあるアカデミー会員たちや、カトリック右派勢力、保守的共和主義などの影響を強く受け始めていた<sup>6</sup>。第三共和政下で最初的美術総監シャルル・ブランは、かつては進歩的な美術評論家の一人であったが、1863年に行われたサロン組織への改革<sup>7</sup>によって弱体化したアカデミーの権威を取り戻す目的を持ち、1870年代には保守的傾向を強めていた。1870年のサロンには5400点以上の出品作品があったが、72年には2000点まで絞られていたことに見られるように、ブランは厳格な選考によって自らの

価値観を徹底させようとした。彼は「大伝統」の復活を目指し、審査委員の選考方式にも改革を加える。73年のサロンもブランの主導下に開かれ、72年より審査が厳しくなり、印象派を中心としたカフェ・ゲルボワのグループで入選したのはマネだけといえる。印象派の画家たちに対する基準は60年代より厳しくなっていた。

《休息》はそのような状況の中、1870年の夏に描かれたとされる作品である。しかし71年のサロンはバリ・コミュニケーションの騒乱のため開催されず、《休息》は72年ではなく73年のサロンに出品された。68年から73年まで、サロン審査委員会はマネの送った作品をすべて受け入れていた時期である。また72年にデュラン＝リュエルによって23点の油絵が買い取られ、経済的余裕が生まれた時期でもあった<sup>8</sup>。よって、マネはその地位を強固なものにしようとして73年に《休息》と《ル・ボン・ボック》(図4)を出品したはずであったのだが、概ね賞賛を浴びた《ル・ボン・ボック》とは対照的に、《休息》は後述のように様々な批判を浴びた。

1873年のサロンにおいて、なぜマネはこれら2つの作品を出品したのであろうか。《休息》(図1)と《ル・ボン・ボック》(図4)は図版、カリカチュア(図5、図6、図7)両方に見られるように、対照的な男女像である<sup>9</sup>。前者では細身の女性が、室内でドレスを身にまとい、《休息》というタイトルとは裏腹に、憂鬱そうにどこか遠くを見つめている。後者では、太った男性(モデルは版画家のエミール・ペロ)が、カフェでビールジョッキとパイプを手に持ち、好人物でいかにも楽しげな様子で観者を見ている。そして後者はフランス・ハルスなどオランダ17世紀絵画の影響が見取れるが、前者はホイッスラーの影響は指摘されているものの、過去の巨匠からの援用は認められない。テーマにおいてはどちらも市民の近代生活を描いた作品と言えるが、作品の雰囲気は全く異なっている。

反応は様々であったが、この2つの作品に対する全体的な批評の傾向は、これまでマネを攻撃してきた保守層は《ル・ボン・ボック》を賞賛する一方、それより3年前に描かれた作品である《休息》を貶めた。対してマネの仲間であったカフェ・ゲルボワの仲間は《ル・ボン・ボック》の通俗性、安易さを評価せず、《休息》に描かれたモデルニテを評価する傾向にあった<sup>10</sup>。《ル・ボン・ボック》はこれまでのマネの作品では考えられないほど受け入れられ、本屋、タバコ屋、土産物屋では写真複製が売れ、ピヤホールの看板となるほどであった<sup>11</sup>。マネ自身も《ル・ボン・ボック》の成功に気を良くし、ルノワールやモネに「なぜ私と同じにしないのですか。私が正しい道歩んでいることはよくわかりと思いますが<sup>12</sup>」と述べたという。Ⅲ、Ⅳ章では《休息》が当時いかに主に保守層の批判の対象となったか、そしてそれまでのマネの擁護者たちの支持を得たのかを、その批評の分析や制作過程から考察する。

### Ⅲ、《休息》に対する批評、カリカチュアの分析

Ⅱ章で触れたように、同時に出品された《ル・ボン・ボック》にはオランダ、フランドルの絵画からの影響が見られる。ヴォルフによる批判があったものの<sup>13</sup>、稲賀繁美の分析にあるようにコミュニケーションの動乱を経たこの時期に「政治的党派性を超えた友愛による国民の連帯感と現実肯定の(生きる喜び)を素直に晴れやかに表現したものの<sup>14</sup>」として高く評価されたようだ。何故そこまで受け入れられたのかについては詳しい検証が必要だが、批評を読み進めると、色彩のハーモニー、モデルの現実味、オランダ絵画の影響などが評価されているようだ<sup>15</sup>。対照的に《休息》は酷評されるか、あまり触れられないことが多かった。以前からのマネの擁護者たちによる《休息》

評価の声も幾つか見られたが、後述するように批判が多数であった。

批判はいくつかの言葉をキーワードにして展開されており、その論点は絵画そのものにとどまらず、描かれた対象である女性像をめぐって、当時のブルジョワジーの若い女性に求められるモラリティ、つまり階級とジェンダーの問題が密接に関わっていることを浮かび上がらせる。ここでは女性像のポーズ、容貌への批判に焦点をあてて考察してみたい。

まず、カリカチュアの《船酔い》(図5)というタイトルが示しているように、描かれている女性、すなわちモリゾの身体の不安定さに対する批判が示すものは何であろうか。

■ Francion, “Le Salon de 1873 V”, *L' Illustration*, le 14 juin 1873, p.406.

「マネ氏の作品を見ていこう、彼は大物で弟子がいるフリをしている。描かれず、デッサンもされていない、立ってもいない、座っ  
てもいない、この女性の前を寛大に通過しよう…<sup>16</sup>」(下線筆者)

■ Ernest Duvergier de Hauranne, “Le Salon de 1873”, *La Revue des Deux Mondes*, le 1<sup>er</sup> juin 1873, p.637.

「今年私たちの前に示された二つの作品は、素晴らしいとは言えないが彼の様式で、その様式の明白な作品である。(中略)《休息》と題された作品では、白い服を着てソファーにひっくり返った女性を描いている<sup>17</sup>。」(下線筆者)

■ Paul Mantz, “Le Salon (3<sup>e</sup> article)”, *Le Temps*, le 24 mai 1873.

「他の肖像においては、その作品は白いモスリンの服を着て座っている若い女性の肖像であるが、長いすの端の居心地の悪い場所に座っている<sup>18</sup>。」(下線筆者)

19世紀後半のフランスやイギリスにおいて、モリゾが所属するような中流以上の家庭の主婦たちは「家庭の天使」として位置づけられ、「良き趣味」の担い手とみなされていた<sup>19</sup>。未婚の女性もその身体はコルセットで拘束されており、性的な身体を示すような「みだらな」ポーズをとることはなかった。コンスタンタン・ギース(図8)が描くように、統制されていない身体は精神的な墮落、いかがわしさ、階級の低さの証でもあった。実際、モリゾ自身の作品(図9)における座る若い女性の身体を見ると、ソファーの中央に腰掛けており、《休息》のような不安定感はなく、制御された身体が描かれている。

また、デイヴィスの指摘によると、1870年のサロンに出品されたアルフレッド・ステヴァンスの《思い出》(図10)でも、曲がりくねった身体の女性が描かれているが、そのテーマは《休息》ほどわかりにくいものではなかった<sup>20</sup>。ステヴァンスが描いた若い女性は、外出先から戻り、片方の手袋を脱ぎかけたままアルバムをめくり、思いを馳せるような表情をしている。彼女はタイトル通り「思い出」に浸っており、愛と失恋の物語を予測させるのである。同じように若い女性が不安定なポーズで室内にいる風景であっても、《休息》はそのポーズを正当化させる観者に分かりやすい物語性を感じさせる要素が少なく、かといって肖像画として出品されているのでもなかったため、混乱を招く要素が存在したと考えられる。サロンという公式の場において、イノセンスをあらわす白いモスリンのドレスを着た「良き家庭の担い手」であるべきブルジョワ階級と思われる女性がこのようなポーズをすることは許容されず、そのことが以下の言説の「良き趣味(bon goût)への反逆」という批判に現れているとみることができる。

■ Dubosc de Pesquidoux, “Le Salon de 1873”, *L' Union*, le 30 juin 1873.

「《休息》の女性は良き趣味(bon goût)への反逆であり、《ル・ボン・ボック》の男性は良い色調(bon ton)への反逆である<sup>21</sup>。」

つまり、カリカチュアや批評にみられる「不安定感」への批判は、制御不能な身体が表す性的放埒さが属す階級と、本来のモリゾの所属すべき階級とのずれが要因と考えられる。

次に特徴的なのは、疲労感、醜さ、汚らしさについての言及である。

■ Léon de Lora (Alexandre Pothey), *Le Gaulois*, le 13 mai 1873.

「しかしなぜ同時に、疲弊し髪を乱し、ワイン色のソファに座る女性の作品を展示したのであろう。それはカタログで示されているように《休息》(というタイトル)であるか? <sup>22</sup>」

■ Georges Lafenestre, “Le Salon de 1873”, *Gazette des beaux-arts*, juillet 1873, p.46.

「食べ物の詰まったような、赤ら顔でパイプを吸う陽気な様子(《ル・ボン・ボック》の男性)は解釈するに足るが、彼の《休息》においては、若い女性の肖像というものが、優雅さ、繊細さ、心安さを与えられなければならないものであるのに、きわめて不十分になっている<sup>23</sup>。」

実際には美しいと評判であったモリゾだが、《休息》のモデルとしては攻撃の対象であることが多く、「いかがわしい女性<sup>24</sup>」と容貌を批判されることもあった。《船酔い》のカリカチュア(図5)においては、身体の不安定さに加えてモデルは年取った醜い女性に変化し、良家の子には見えない。1873年6月8日のシャリヴァリのカリカチュア(図7)では、画中画として描かれた《休息》のモデルは髪がととのえられ、きちんと手を組み、足も出していない。画面の外ではこの作品を、《休息》に描かれた女性を皮肉って描かれたような乱れた髪の年老いた女性がじっと見つめている。5月23日のシャリヴァリ(図6)のカリカチュアのタイトルは「自分の煙突(暖炉)のすす払いをした後に休息する女性<sup>25</sup>」とつけられ、《休息》では描かれてない暖炉が描かれ、労働の後の証であるかのように手もドレスも黒く汚れている。ここでも乱れた髪型は強調されている。

グリゼルダ・ポロックは、「汚い」「だらしない」「下品な」と呼ばれた《休息》のカリカチュアに見られる汚れ(すす)は、危険なセクシュアリティを含有しており、モリゾはマネの作品の中で白人女性と汚れた(不快な)女性の両方として現れ、《休息》においてマネは潜在的なオリエンタリズムの作品を生み出しているということを指摘している<sup>26</sup>。カリカチュアにおいてシヤムは繰り返し白人女性を黒くし、黒さが人種と階級、労働とセクシュアリティの問題を、提起していることを想起させる。

一方《バルコン》のカリカチュア(図11、図12、図13、図14)と比較すれば、これらの作品では《休息》のカリカチュアのように醜くだらしない女性としては戯画化されていないことが分かる。このことは、《休息》の提示した女性像が、《バルコン》のそれより更に当時の規範を苛立たせる要因を含んでいた可能性を示している。《休息》のモリゾに潜む危険性はエルネスト・デュベルギエの批評にも見え隠れする。

■ Ernest Duvergier de Hauranne, “Le Salon de 1873”, *La Revue des Deux Mondes*, le 1<sup>er</sup>, juin 1873.

「白い服を着てソファにひっくり返った女性を描いている《休息》というタイトルの作品は、すべての描写に挑むカオスである<sup>27</sup>。」

18世紀からルソーが主張していたように、「清潔さとは最も重要な女性の義務の1つ<sup>28</sup>」であった。モリゾは白いドレスを身にまとい決して不潔に描かれたわけではないにもかかわらず、カリカチュ

アにおいて「汚い」女性と表象されたことは、モリゾの所属する階級を規定するモラルティからのずれを示していると考えられる。

そして《休息》が「未完成」に見えることも批判の対象になった。当時、保守的批評家の代表的存在だったマンツは次のように述べている。

■ Paul Mantz, “Le Salon (3<sup>e</sup> article)”, *Le Temps*, le 24 mai 1873.

「この作品は2年か3年前のものと思われる。(中略)いずれにしてもマネ氏があまり満足していなかった時期の作品である。この種の不精は何度も見せているものである。彼は印象を表そうと追い求め、経過を書き留めたと信じ、そして中断する。古い写本のように、残りの部分がかけている<sup>29</sup>。」

数年前の作品である《休息》を批判することは、大衆に受け入れられる以前のマネを批判することにつながる。そして同時代においては、ラフなタッチや感覚的な色彩は理性や計画的な放棄と取られ、「未完成であること」は否定的な意味で「女性的」「利己主義」と見なされることもあり<sup>30</sup>、その点も批判につながったと考えられる。

逆にマネの擁護者によって評価されたのは、「夢想的」「メランコリックな表情」「即興性」であり、批判されている「不安定」「疲労感」「未完性」と背中合わせの評価となっている。マネの擁護者達が、近代の特徴としてのメランコリーの表現を《休息》の女性像に見出し、モリゾを彼の芸術におけるボードレールのヒロインとして描いたと評価したことを、エミイ・M・ファインが指摘している<sup>31</sup>。メランコリーはフランスの19世紀後半においては国民的気質の一部と考えられ、芸術と生活の全ての局面へ影響を与えるようなものという見解まであった<sup>32</sup>。メランコリックな女性像や、壁にかけられた浮世絵のように日本の装飾をちりばめる点においては、ホイッスラーとの影響関係も示唆されている。というのも1865年から67年にかけて制作されたホイッスラーの《白いシンフォニー No3》(図15)をマネが見た可能性があるからだ<sup>33</sup>。

マネの擁護者であったデュレヤ、バンヴィルは以下のように賞賛している。

■ Théodore Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre*, 1906.

「メランコリックな表情で暗い瞳をした若い女性は、清らかでかつ官能的な、しなやかですらりとした身体を持ち、モダン・ウーマン、フランスの女性、パリジェンヌの理想化された表現を生み出した<sup>34</sup>。」

■ Théodore de Banville, *le National*, le 15 mai 1873.

「マネ氏の別の作品は、《休息》であるが、目を離すことはできない魅力的な肖像画であり、そしてモデルニテの強い性質によって精神へ重きを置いている…(中略)ボードレールはマネ氏の作品を評価する確かな理由を持っていた。というのは、この忍耐強く繊細なアーティストは、『悪の華』の甘美なオリジナリティにおける、近代生活のときずまされた感覚を見出しうる、おそらくたった一人の人物だからである<sup>35</sup>。」

デュレの「そのしなやかでスリムな身体」という表現や、バンヴィルが『悪の華』に言及しているように、マネの擁護者たちが読み取ったのは、ボードレールの描いた精神的でかつ肉体的な異性のビジョンだった<sup>36</sup>。《休息》の女性身体において、女性的エロティックなイメージの近代化が試みられていると考えられる。

ここまで見てきたように、良家の子の節度を越えた不安定なポーズ、さらに《休息》というタイトルには適さない疲労感の漂う表

情、作品の未完了さなどに批判が集まり、物語性を読み込むことの困難な状況への苛立ちが読み取れる。二作品を分類すると以下のようになり対照的である。

	《休息》	《ル・ボン・ボック》
テーマ	典拠不明（ホイッスラーの影響は認められる）。	ハルスの影響
色彩・タッチ	暗く、未完成	明るく、バランスのとれた色調
モデル	女性、不安定、憂鬱な表情、夢想的、扇を持ち、レースが傍らにある。	男性、安定感がある、明るい表情、真実味がある、パイプとジョッキを持つ。
場所	私的空間	公的空間

同時代の観者から見ると、《休息》で描かれているモリゾは、《ル・ボン・ボック》の公共の場で陽気に酒と煙草を嗜む男性像の分かりやすさとは対照的な、解釈し難い女性像であったようだ。一見純潔をあらわす白いモスリンを着て整えられた室内にいる良家の子女のように見えるが、暗い室内において不安定な体勢で疲労感の漂う表情をした不安感を煽る女性像であり、当時のジェンダーの規範から逸脱していることが、多くの批判を巻き起こした大きな要因と考えられる。

### Ⅲ、《休息》の暗示するセクシャリティ—表象の分析

1873年において、《休息》に描かれた何が批判の対象となったのか。本章では《休息》をめぐる制作過程や描かれた画中画の分析を通して、マネがどのように意図してこの作品を描いたのか、この作品が暗示するセクシャリティの問題に焦点をあててみたい。なお、《休息》が制作された場所については、ダビッドソンによれば赤いソファのあるこの装飾はモリゾのアトリエであるとされ<sup>37</sup>、カシャンはマネのギイヨのアトリエで仕上げられた可能性を論じている<sup>38</sup>。

具体的な制作過程において、モリゾの娘ジュリーはこの肖像画にポーズした母が、とても嫌な思い出を持っていたことを述べている。衣服の中で半分にくねった左足は、ひどく硬直し、マネはスカートの配置をくずさないために、動くことを許さなかったのである<sup>39</sup>。このポーズの暗示するセクシャリティについては、ケッセラーやファーウェルの先行研究がすでに分析を行っている<sup>40</sup>。モリゾの左足は視覚的に消されており、アンバランスな感覚を与えている。更にマネはストッキングに色の濃い白を使い、モリゾの足の長いラインを強調するために彼女のウエストと足を引き伸ばし、モリゾの身体に対する視線を固定させることでセクシャルな印象を強めているように見える。ファーウェルは、マネが1860年代に描いた《休息するボードレールの愛人（ジャンヌ・デュヴァル）》や《スペイン風のコスチュームをきて横になる若い女性》(図16)（ナダールの愛人であった）がすでにセクシャルなコードに特徴付けられていたことを指摘し、それゆえ「立派な」申し分のないブルジョワ女性がモデルになっていたとしても、ソファに横たわる女性とエロティックなイメージの間のイコノロジー的な連想を通して「不適當」な要素がもたらされることを分析している<sup>41</sup>。

マネ自身がこの肖像画の持つ危うさを意識していたかどうかはわからないが、この作品をサロンに出品するにあたって、彼はモリゾ

の母親に匿名の肖像画で、タイトルはエチュードとして出すことを提案したという<sup>42</sup>。マネは《ニナ・ド・カリアスの肖像》にも匿名のタイトルをつけており、絵称のタイトルを用いるのがマネの特徴という見解もある<sup>43</sup>。しかし《休息》の場合はモリゾの母親とのやり取りが示すように、モリゾのプライバシーに対する配慮が見られ、《休息》で描かれたモリゾが良家の子女の姿としてはあまり好ましいものではないという認識があったのではないか。

壁に飾られている浮世絵は国芳の3枚続きの《竜宮玉取之姫図》(1853年)(図17)である<sup>44</sup>。物語は、藤原鎌足のために海女が奪われた霊玉を化け物たちから取り返し、隠すために自らの乳房の下を切って玉を隠し、鎌足に渡して死ぬというものである。画中では玉取姫が艶かしい半裸の身体をさらし、短刀を振りかざして闘っている。《竜宮玉取之姫図》がマネの所有だったのか、そもそもマネがこの物語を知っていたのかどうかは分かっていないが、コルタ・アイヴスによると、マネは1871年に制作された《猫のランデヴー》においても国芳の描いた猫から影響を受けているとされているため<sup>45</sup>、国芳に興味を持っていたことは間違いないだろう。この作品が画中画として描かれた理由については以下のように様々に推測されている。まず《休息》についての分析ではないが、マネが画中の背景に描きこむ日本の文物に関しては、セオドア・レフが《ナナ》(1877年)の背景に描かれた鶴に着目し分析を行っている<sup>46</sup>。レフの分析では、フランス語で鶴は売春婦の意味を含み、モデルとなったナナは高級娼婦だったため鶴はそのことを暗示しているというものであり、画中画へのマネの意図を読み込んでいる。しかしシルヴィ・パトリアは、マネの用いる壁紙や屏風、あるいは扇や浮世絵版画はそれ以上のものを暗示するものでないとし、例外として《休息》を挙げ、ホイッスラーの《白のシンフォニー、第2番》や《白のシンフォニー、第3番》のように、背景の浮世絵版画がベルト・モリゾのメランコリーを補助的に強めているような例があるくらいである、と指摘している<sup>47</sup>。また、三浦篤は《休息》への指摘ではないが、「絵画の平面化、構図、筆触といった造形要素に〈日本〉が関与した1860年代のマネ作品に対して、1870年代のマネにおけるジャポニスムはそれまでともう少し異なった様相を見せる<sup>48</sup>。」と述べ、装飾的な要素として機能していることを挙げている。報告者も、波や竜のうねりや海女の白いからだのうねりが、マネがモリゾに指示してとらせたモリゾの腰のくねりと対比され、装飾的な意味合いとしても使われたと考える。しかし、装飾的な要素としてのみ機能していると言えるのだろうか。《休息》を所蔵するロード・アイランド美術館において1980年代に行われた紫外線による調査によると、身体の動きとモリゾの内面性を同時に表現するためにか、マネは身体にかなり手を加えていることが報告されている<sup>49</sup>。

画中画自体の意味への解釈としては、デイヴィスが、《竜宮》に描かれた竜を性的な欲望として読みこみ、海女は竜の略奪の領域において無力な欲望の対象であると解釈している<sup>50</sup>。つまり、画中画はメランコリーを補助的に強める要素としてだけではなく、性的なシンボルとしての意味を持つと考えられる。一方、池上忠治は印象主義の方向に踏み切ろうとする時期のモリゾの画家としての姿勢が、この物語につながるのではと述べている<sup>51</sup>。

しかしこの物語は男性に尽くして死ぬ献身的な女性の物語といえるため、マネの表象空間においてモデルとしてのモリゾを支配したいという欲望と葛藤を暗示している可能性も考えられる。マネのモリゾに対する心理的葛藤については、ケッセラーが分析を行っている<sup>52</sup>。マネは扇、リボン、ヴェールなど19世紀後半のフランスに

において女性性のポキャブラリーの中に含まれる物体を、モリゾの肖像画において繰り返し描いており、それら小物の存在はモリゾのイメージをマネにとって心安いものとするという解釈がなされている。つまりそれはマネが、主体的に絵画を制作するモリゾに対して畏怖の念を感じていたことの表れだという。

《休息》が制作された1870年前後や、出品された73年という年は、モリゾの状況と併せて検討しても複雑な問題をはらんだ時期であった。モリゾにとってマネのモデルとなった期間は<sup>53</sup>、作品の制作数が減少した時期である。また74年の印象派展出品に関して、マネはモリゾの出品に反対したと伝えられており、描く主体としてのモリゾと描かれる客体としてのモリゾの葛藤が見られる、分岐点ともいべき時期であった。後年モリゾは次のような言葉を残している。「これまで、男性が女性を一对一の対等な存在として描いたことは一度もなかったのではないかと私は思う。私が望んできたのは対等に描くことであり、私にその資格があることは確かである<sup>54</sup>。」この覚書はマルモッタン美術館で所蔵しており、前後の文脈を詳しく把握することはできないが、描き描かれる存在であったモリゾの矛盾をはらむ立場をこの言葉に垣間見ることができるのではないかと。

どこまで意図的にマネが《玉取姫》を画中画として描いたのか、そもそも《玉取姫》がマネのコレクションであったのかどうかは判明していない。画中画の意味は、マネとジャポニスムの問題と併せてより深く検討する余地を残しているといえる。しかしマネのサインが画中画の中に描きこまれていることや、頭部を低くし、画面最上端に画布を加えて3枚続きの浮世絵を強調するなどの修整が加えられたことから<sup>55</sup>、マネはこの画中画をある程度意識的に描いていたと推察される。つまりこの画中画から、マネのモリゾに対するジェンダーの絡んだ複雑な心理的葛藤の一端を伺い知ることができるのではないだろうか。

## V、おわりに

これまで検討したように、《休息》の描かれた時代状況、批評やカリカチュアの分析を通して、作品の評価・解釈に当時の階級とジェンダーの問題が深く絡み合っていたことが確認された。マネが提示した「物思わしげな、不安そうな若い女性」は、整えられた室内・ポーズ・ドレス・表情において表象されたものが、本来彼女の所属すべき階級のイデオロギーとジェンダーの規範からの逸脱、あるいはアンバランスから物議を醸し出すこととなったと考えられる。またその制作過程や、表象の分析から、マネのモリゾに対する心理的葛藤が、《休息》に表されている可能性も考えられる。そしてそれはマネの心理というより、モリゾの人格に置き換えられて語り継がれ、現在においても「マネのモデルで宿命の女」というステロタイプなモリゾ像の形成に関与していると思われる。

モーリス・ドニがプチ・パレのクーポールに1919年から25年にかけて制作した《フランス美術への賛美》(図18)にはモリゾの姿があるが、彼女の表象にはモデルであり制作者であったモリゾのイメージの両義性が象徴的に示されている。ドガとルノワールが制作している後ろに、絵筆ではなく大きな堇の花束を持ったモリゾ、つまりマネの描いた《堇の花束を持つベルト・モリゾ》をモチーフにしたモリゾが描かれている<sup>56</sup>。ドニが描いたこの時点で、マネの描いたモリゾのイメージはかなり定着していたと考えられる。ドガやルノワールの制作する姿とは対照的に、モリゾは制作者とモデルの中間的な立場に位置し、腰をひねって傘をついて立つモリゾのポーズ

は、ドガが描いたカサットのポーズとも重ね合わせることができ。ここにおいて、制作者としてではなくモデルとしての姿が優先されたことは、女性芸術家の立場の困難さを物語るものと考えられる<sup>57</sup>。今後のより詳細な調査が必要であるが、マネによってセクシャルでモダンな身体として刻印され、恐らく意図的に「絵筆をもちたず制作に従事しない」姿に描かれたモリゾの肖像のイメージは、今日においても伝播し続けているのではないだろうか。

\* 主要参考文献は以下の註に挙げた。

- Rouart, Denis, *Berthe Morisot: Correspondence de Berthe Morisot*, Paris, Quatre Chemins-Éditart, 1950, p.27.
- Pichat, Laurent, "Salon de 1870 (1<sup>er</sup> article)", *Le Réveil*, le 13 mai 1870.
- Davis, S.A., "Without Repose"; Manet's Portrait of Berthe Morisot", *Women's Studies*, 1991, vol.18, pp.421-443.
- Higonnet, Anne, "Imaging gender", *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, ed. Michael R.Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp.146-161.
- 高橋明也、「戦争から平和へー1874年をめぐるフランスの美術と社会」、『1874年——パリ【第1回印象派展】とその時代』展、国立西洋美術館、1994年、pp.23-29.
- R.Orwicz, Michael, "Anti-Academicism and State Power in the Early Third Republic", *Art History*, vol.14, no.4, 1991.
- 三浦篤、「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 1863年の制度改革を中心に」、『西洋美術研究 美術アカデミー』、No.2、三元社、1999年、pp.111-129.
- 池上忠治、「第1章、エドアール・マネ」、『世界美術大全集22巻印象派時代』、小学館、1993年、p.64。《休息》はデュラン＝リュエルに3000フランで売却された。
- 二作品に描かれた男女像の描かれ方や、表現された気質を対比的に取り上げたのは以下の記事である。Chesneau, Ernest, *Paris-Journal*, le 11 mai 1873.
- モデルニテと独創性の評価については以下の記事を参照。  
De Banville, Théodore, *Le National*, le 15 mai 1873。「マネ氏の別の作品は、《休息》であるが、目を離すことはできない魅力的な肖像画であり、そしてモデルニテの強い性質によって精神へ重きを置いている…。」  
Alexis, Paul, *L'Avenir national*, le 19 juin 1873。「しかしこの作品(《休息》)の方が画家の個性的で独創的なトーンを大変上手く示していると思われる。」
- Perruchot, Henri, *La Vie de Manet*, Paris, Hachette, 1959, pp.236-237。(河森好藏訳、市川慎一訳「マネの生涯」、講談社、1983年、p.306.)
- Vauxcelles, Louis, "Un après-midi chez Claude Monet", *L'Art et les Artistes*, Dec, 1905.
- Tabarant A., *Manet et ses oeuvres*, Paris, Gallimard, 1947, pp.205-6.
- 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、p.78.
- Castagnary, *Le Siècle*, le 14 juin 1873。「その色彩はハーモニーを保ち、そしてそのモデルは真実の力強さをとらえている…。」  
De Pesquidoux, Dubosc, *L'Union*, le 30 juin, 1873。「優れて現実的な絵画(ル・ボン・ボック)は、概して台無しにすることが多い意図的な誇張がなく、画家の素晴らしい作品のすべての長所を備えている。」  
また次の記事でフランス・ハルスのタッチとの類似について述べられている。Drumont, Édouard, "Salon de 1873", *Le Petite journal*, le 2 juin 1873.
- 《Voyons les tableaux de M.Manet, qui affecte d'être une personnalité et d'avoir des élèves; soyons indulgents et passons devant cette femme qui n'est ni peinte ni dessinée, ni debout ni assise;...》
- 《Les deux ouvrages qu'il met sous nos yeux cette année sont incontestablement des oeuvres de style, je ne dirai pas d'un beau style, mais de son style à lui... Sa toile intitulée le *Repos*, qui représente une femme vêtue de blanc et renversée sur un sofa...》
- 《...dans un autre portrait, celui d'une jeune femme vêtue de mousseline blanche et assise, dans une position qui n'est pas des plus commodes, sur le bord d'un divan...》
- 天野知香、「女性の芸術」——1890年代の二つの展覧会と装飾芸術振興運動』、『美術とジェンダー』、ブリュッケ、1997年、pp.315-357.
- Davis, S.A., *op.cit.*, p.424.
- 《Sa femme du Repos est un défi au bon goût et l'homme du Bon Bock un défi au bon tone...》
- Quoted in Tabarant, p.206.《Mais pourquoi expose-t-il en même temps cette femme fatiguée, dépeignée, assise sur un divan lie de vin, et qui est ainsi

désignée au livret: le *Repos* ?

- <sup>23</sup> 《dans son *Repos*, que ce qui suffit à interpréter la tournure bonasse d'un fumeur rubicond chargé de mangeaille, devient singulièrement insuffisant lorsqu'il s'agit de donner de la grâce, de la finesse, de l'abandon à une figure de jeune femme.》
- <sup>24</sup> Tabarant, A., *op.cit.*, p.209.
- <sup>25</sup> 《Une dame se repose après avoir ramoné elle-même sa cheminée.》
- <sup>26</sup> Pollock, Griselda, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, London, Routledge, 1999, p.259.
- <sup>27</sup> 《Sa toile intitulée *le Repos*, qui représente une femme vêtue de blanc et renversée sur un sofa, est un chaos qui défie toute description.》
- <sup>28</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, nouv. éd, Paris, Garnier freres, 1951, p.500.
- <sup>29</sup> 《Cette peinture paraît dater de deux ou trois ans...; elle est, dans tous les cas, d'un temps où M.Manet se contentait de peu. Il a montré plus d'une fois cette sorte de paresse; il cherche à rendre une impression, il croit l'avoir notée au passage, et il s'arrête. Le reste manque, comme dans les anciens manuscrits.》
- <sup>30</sup> 稲賀繁美, *op.cit.*, 1997, pp.198-200.
- <sup>31</sup> Fine, Amy M, "Portraits of Berthe Morisot: Manet's Modern Images of Melancholy", *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> Période, 129<sup>e</sup> Année, Juillet-Août, 1987, pp.17-20.
- <sup>32</sup> Charpentier, Paul, *Une Maladie Morale : le mal du siècle*, Paris, Didier, 1880.
- <sup>33</sup> *Berthe Morisot 1841-1895* (cat.exp.), Paris: Réunion des musées nationaux, Martigny: Fondation Pierre-Gianadda, c2002, p.453. ホイッスラーはファンタン・ラトゥールに構図のクロッキーを送っている。
- <sup>34</sup> Duret, Théodore, *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre*, Paris, Librairies Charpentier et Fasquell, 1906, nouv. éd Paris, Bernheim-Jeune & cie, 1919, p.105. 《Le jeune femme, avec son visage mélancolique et ses yeux profonds, avec son corps souple et élancé à la fois chaste et voluptueux, donnait la représentation idéalisée de la femme moderne, de la Française, de la Parisienne.》
- <sup>35</sup> Quoted in Tabarant, p.206. 《L'autre toile de M.Manet, le *Repos*, est un portrait attirant, dont l'oeil ne peut se détacher, et qui s'impose à l'esprit par un caractère intense de *modernité*...Baudelaire avait bien raison d'estimer la peinture de M.Manet, car cet artiste patient et délicat est le seul peut-être chez qui l'on retrouve ce sentiment raffiné de la vie moderne qui fait l'exquise originalité des *Fleurs du Mal*.》
- <sup>36</sup> ボードレールにおける女性像については以下を参照。Davis, S.A., *op.cit.*, p.426.  
また、マネ作《喪服のベルト・モリゾ》(1874年)に関する多くの批評は、ボードレールを引き合いに出していることを以下の論文で言及している。Evans, Sarah Patricia, *Figures for a melancholy mind: Absorption and allegory in Edouard Manet's images of Berthe Morisot and Victorine Meurent*, M.A, Trent University, 1998, p.27.
- <sup>37</sup> Davidson, Bernice F, "Le Repos: A Portrait of Berthe Morisot by Manet", *Rhode Island School of Design, Museum Notes 46* (December 1959), p.7; Rouart, Denis, *op.cit.*, 1950, p.71. モリゾのアトリエには赤いソファがあったとされている。
- <sup>38</sup> *Manet, 1832-1883* (cat.exp.), Galeries nationales du Grand Palais, Metropolitan Museum of Art, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p.317.
- <sup>39</sup> Davidson, *op.cit.*, p.7.
- <sup>40</sup> 註41、52を参照。
- <sup>41</sup> Farwell, Beatrice, "Manet, Morisot, and Propriety", *Perspectives on Morisot*, edited and with an introduction by T.J. Edelstein, New York, Hudson Hills Press. c1990, pp.45-56.
- <sup>42</sup> Davidson, *op.cit.*, p.8.
- <sup>43</sup> 《婦人と団扇(ニナ・ド・カリアスの肖像)》作品解説、『マネ』展、府中市美術館、2001年、pp.139-140.
- <sup>44</sup> 池上忠治編、「浮世絵と西洋近代美術」《世界の美術》週刊朝日百科十四、朝日新聞社、1987年7月2日、p.90.
- <sup>45</sup> Ives, Colta Feller, *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*, (cat.exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, c1974, p.25. (及川茂訳『版画のジャポニスム』、木魂社、1988年)
- <sup>46</sup> Reff, Theodore, *Manet, Olympia*, London, Allen Lane, 1976, pp.83-88.
- <sup>47</sup> Patry, Sylvie, "Edouard Manet et les débuts du japonisme: remarques sur quelques portraits", p.209. (藤原貞朗訳、「エドゥアール・マネと黎明期のジャポニスム:いくつかの肖像画をめぐって」、『マネ』展、府中市美術館、2001年、p.134.)
- <sup>48</sup> 三浦篤、「エドゥアール・マネ ——引用、マラルメ、日本——」、『マネ』展、府中市美術館、2001年、p.15.
- <sup>49</sup> *A handbook of the Museum of Art Rhode Island School of Design Providence, Rhode Island*, 1985, p.110.
- <sup>50</sup> Davis, S.A, *op.cit.*, pp.433-434.
- <sup>51</sup> 池上忠治、「休息」作品解説、『世界美術大全集22巻印象派時代』、小学館、1993年、p.366.
- <sup>52</sup> ケッセラーは、マネが描いたモリゾをモデルにした一連の作品において、モリゾへのマネの畏怖の念が表されていることへの心理学的な分析を次の論文で行っている。Kessler, Marni R., "Unmasking Manet's Morisot", *Art Bulletin*, 1999, September, pp.473-489.
- <sup>53</sup> モリゾは1868年から74年まで度々マネのモデルを務めることとなった。油彩11点、水彩1点、2点のリトグラフ、1点のエッチングがある。
- <sup>54</sup> Genet-Bondeville, Caroline, "La collection Berthe Morisot Fondation Denis et Annie Rouart", p.224. (藤原貞朗訳、「ベルト・モリゾコレクション ドニ & アニー・ルアル財団」、『マルモッタン美術館』展、2004年、東京都美術館、p.29.)
- <sup>55</sup> 池上忠治, *op.cit.*, 1993年, p.64.
- <sup>56</sup> Party, Sylvie, "《Votre présence vivante et peinte》 Les portraits de Berthe Morisot par Édouard Manet", *Berthe Morisot 1841-1895* (cat.exp.), Paris: Réunion des musées nationaux, Martigny: Fondation Pierre-Gianadda, c2002, pp.40-41.
- <sup>57</sup> また、このクーポールの主題は《フランス美術賛美》のため、アメリカ人であるカサットはモリゾの姿を借りてポーズだけでしか参加していないことも、女性であることに加えて外国人であることがもたらす軋轢を感じさせる。

- 1、エドゥアール・マネ《休息(ベルト・モリゾの肖像)》、1870年、油彩・カンヴァス、148×113cm、プロヴィデンス、ロード・アイランド・デザイン学校美術館
- 2、エドゥアール・マネ《バルコン》、1869年、油彩・カンヴァス、169×125cm、パリ、オルセー美術館
- 3、エドゥアール・マネ、《エヴァ・ゴンザレスの肖像》、1870年、油彩・カンヴァス、191×133cm、ロンドン、ナショナルギャラリー
- 4、エドゥアール・マネ《ル・ボン・ボック》、1873年、油彩・カンヴァス、94×83cm、フィラデルフィア、フィラデルフィア美術館
- 5、Bertall、《Le Bon Bock》、《Le Mal de Mer》、*L'Illustration*、le24 mai 1873.
- 6、Cham、《Une dame se repose après avoir ramoné elle-même sa cheminée》、《Un bon bock, mais un fichu tableau》、*Charivari*、le23 mai 1873.
- 7、Cham、《Voulant boire un second bock, …》《Se place aux Refusés devant une toile de M.Lecoeur …》、*Charivari*、le8 juin 1873.

- 8、コンスタンタン・ギース《横たわる売春婦》、木版画、1850～60年、(in G. Geffroy, *Constantin Guys: l'historien du Second Empire*, Paris, 1904, p.150)
- 9、ベルト・モリゾ《読書》、1869年頃、油彩・カンヴァス、101×81.8cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー
- 10、アルフレッド・ステヴァンス《思い出》、c.1868-69、ブリュッセル、ミュゼ・デ・ボザール
- 11、《Le Salon de 1869》、*la Parodie*, 25 × 32cm, Lille, bibliothèque du palais des Beaux-Arts.
- 12、Bertall, 《Promenade au Salon de 1869》、*Le Journal Amusant*, le 22 Mai 1869.
- 13、《Le Salon, Affaire du Palais l'Industrie (Salon de 1869)》、オルセー美術館ドキュメンテーション
- 14、Cham, 《Le Mois Comique, Par Cham》、*Le Monde Illustré*, le 5 Juin 1869.
- 15、ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー《白いシンフォニー No3》、1865年～67年、油彩・カンヴァス、52×76.5cm、バーミンガム、ハーバー美術館
- 16、エドゥアール・マネ《スペイン風のコスチュームをきて横になる若い女性》、1862年、油彩・カンヴァス、95×113cm、エール大学アートギャラリー
- 17、一勇斎国芳《竜宮玉取姫之図》、1853(嘉永6)年、美濃紙、3枚続き錦絵、東京、個人蔵
- 18、モーリス・ドニ《フランス美術への賛美》、1919～25年、油彩・補強されたカンヴァス、パリ、プティ・パレ美術館のクーボール