19世紀末フランスにおける母子像の問題

―ベルト・モリゾ《ゆりかご》（1872年）から―

林　　有　維

１．始めに

筆者は2007年に、ベルト・モリゾ（1841－1895）の自己表象の分析を進めるために唯一の単身油彩である《自画像》（図１）を中心に取り上げ、女性芸術家が自己を表象する過程で発生するジェンダーの問題について考察を行った[1]。そこでは19世紀フランスにおける母性愛偏重主義の文脈の中で、モリゾが1882年から1889年まで描いた一連の自己表象と母子像（自分と娘のジュリー）の持つ意味の捉えなおしを試みた。加えてモリゾの周辺の印象派の画家たちの自画像との比較を通して、あらためて自画像の位置づけを行った。結論としては、偉大なる芸術家としてのペルソナと、同時に19世紀フランスにおけるジェンダー・イデオロギー構造におけるブルジョワ女性としてのペルソナをどう調和させるか、その葛藤が単身《自画像》にこめられていることを指摘した。

こうした考察を一層深めるべく、今回、モリゾが描く母子像の問題について更なる分析を試みたい。そのため、モリゾが初期に描いた重要な母子像である《ゆりかご》（1872年）（図２）を取り上げる。19世紀末フランスにおいて、モリゾの表現様式はその未完成な表面性によって、「女性らしい」とみなされる場合もあったが、様式の欠如は退廃と堕落の象徴とみなされていたため、モリゾの「様式」を巡っては矛盾する議論が繰り返された[2]。当時フランスは、普仏戦争での敗北やパリ・コミューンにおいて、左派コミューンの圧殺による右派の台頭により保守化へ傾き、人口減少により子育てが奨励され、母性がクローズアップされていた。そのような時代背景の中で、様式的にはモダニティであり、テーマとしては伝統的（母子像）であるモリゾの描いた《ゆりかご》がどのように評価されたか、何を描こうとしたのか再考してみたい。

先行研究としては、馬渕明子「作られた『母性』―19世紀末の母子画についての一考察[3]」において、19世紀末フランスの母子を巡る状況と母子画について詳しい分析がなされているため、この論文を念頭に置き、本論では《ゆりかご》を中心に更なる考察を試みる。具体的には印象派の画家たちや、同時代に活躍したブルトン夫人の作品を取り上げることで、同時代のコンテクストにおける母子像イメージを精査し、その文脈の中でモリゾの母子像を再考したい。

２.《ゆりかご》を巡る評価

1871年に30歳を迎えたモリゾはプロの画家として生きるか、結婚をするか、公私共に人生の別れ道に立っていた。1869年には絵を描く同志でもあった姉エドマが結婚し、ロリアンへ去ってしまった。そしてエドマは長女ジャンヌ、続いて次女ブランシュを出産し、絵筆は捨て母としての人生を歩み始めていた[4]。この時期、モリゾは自分自身が子供を持った後年より、多くの母子像を描いている。ケセラーは、エドマ

をモデルに描いた一連の肖像シリーズについて、エドマが結婚した1869年からベルトが結婚する1874年までを分析している[5]。その結果、当時未婚だったモリゾは、自分の欠如部分（妻、母としての役割）を埋めるためにエドマをモデルとした母子像を描き、エドマとの関係の再構築を図ったのではないかと指摘している。また、この時期はマネの影響から脱皮しようとしており、画家としての分かれ目の時期でもあった。マネから印象派展に出品しないよう忠告されていたにもかかわらず、ドガの誘いに乗った行動[6]にモリゾの覚悟が読み取れる。《ゆりかご》はそのような状況の中で1872年に描かれた作品である。

《ゆりかご》は1874年の第一回印象派展に、モリゾの出品した10作品の中で作品番号１として出品された。隣にはたまたま同サイズだったため、セザンヌの衝撃的な作品《モデルヌ・オランピア》（図３）が展示され、その主題の対比が際立っていたようだ[7]。《ゆりかご》は1871年12月に生まれたモリゾの姪ブランシュと姉エドマの肖像であり、二人目の出産のためにエドマがパリに戻っている時に描かれた。母子のジェスチャーは呼応しており、赤ん坊が頬に手をあて、エドマも同じように頬杖をついている。ヴェールに包まれて赤ん坊は直接見えないが、エドマはヴェールを除けて直接凝視している。坂上の指摘するように、モリゾが描く母子像の中で母が子に直接的な眼差しを送る構図は珍しく、例外的な作品と言える[8]。しかし、モリゾはヴェールにピンクのリボンをつけゆるやかな境界線を作り、エドマの手によってゆりかごのカーテンは保たれ、我々の直接的な視線からは赤ん坊を守っている。19世紀末当時、母性の経験は女性の生活において一番重要なことと信じられていた。ゆりかごを覗き込む女性は、母親自身か親しい友人もしくは親戚に限られると考えられており[9]、ヴェールによって他者の視線の侵入を拒んでいるようにも感じられる。

最初の展示は第一回印象派展ではなく、1873年５月にデュラン・リュエルによって組織されたロンドンでの展覧会においてであった。モリゾ自身は800フランで値をつけるようリクエストしていたが、デュラン・リュエルは1500フランの値をつけ評価していたことがわかる[10]。第一回印象派展ではモリゾの作品は１点も売れず、《ゆりかご》は家族（エドマ）の下に戻り、その後1930年にルーブル美術館から買い上げられる[11]。モリゾの作品はパリでさえ定期的に見ることが難しく、ルーブルではモリゾ作品を数点有していたが、時々《ゆりかご》のみがパブリックギャラリーに掛けられていたという。第二次世界大戦の際、危険に備えて守るべき絵画のリストがピックアップされ、《ゆりかご》が最優先でそこに加わったことは、1930年代から40年代においてこの作品が確固たる評価を得ていたことを物語っている[12]。

1874年当時の批評をあたると、ルロワやカルジャ以外の批評は「幸せ」「愛情」「繊細」などの女性性を帯びた語彙がちりばめられ、賞賛されている。カルジャはモリゾの水彩の作品をたんなる「染み」と呼び、論ずるに値しないと述べているが、《ゆりかご》については「次に挙げる《ゆりかご》は、愛情に満ち、しなやかさと軽さを表現した素晴らしい小品である。」と賞賛している[13]。《ゆりかご》に関する代表的な批評は以下の通りである。

「若い母親が――その身なりは実際、みっともないが――モスリンの青白い雲の柄を通して、薔薇色の子供が眠っている様子がほのかに見えるゆりかごに身を寄せる姿ほど、真実で愛情あふれるものもないだろう[14]。」

「モリゾ嬢にいたってついに徹底的な、とりわけ徹底的な精神をもっている。なんて繊細で芸術的な感覚であろう！《ゆりかご》や《かくれんぼ》ほど、優雅で熟慮され、繊細なタッチの作品は見出すことができない。そして付け加えるが、この作品は表現すべき観念（イデー）と仕上げが完璧に一致している[15]。」

「モリゾ嬢もまた現代的な作品を展示し、《ゆりかご》はとても魅力的で正確な色調である[16]。」

「モリゾ嬢は《子供のゆりかごの前の母親》と《草地に座り読書する婦人》の作品を展示し、それらは賞賛に値する[17]。」

モリゾの《ゆりかご》が評価された理由は、これまで先行研究で分析されているように[18]、印象派の持つ負の意味での「女性性」（即興的未完成さ、感覚的な表現）が女性であるモリゾにあてはめられて受け入れられていった側面[19]があるため、額面通りの評価とは受け取れない。しかし、モリゾが出品した10作品の中で、《ゆりかご》は賞賛されている場合が多く、前衛的な様式は受け入れがたくても、女性芸術家が描くように期待されていたテーマである「母子像」であったため、受容され易かったのではないかと推測される。ユイスマンスは「これだけは繰り返して言わなければならないが、女性は子供を描く資格がある。男性が表さない特有のセンチメンタリズムがあるのだ[20]。」と述べており、女性芸術家の描くテーマとして母子像が課せられていたことがわかる。

３．同時代の画家との比較

ユーグ・ヴィレムはその論文[21]の中で、印象派の他の画家も「ゆりかご」のテーマを取り上げていることを指摘し、モリゾの《ゆりかご》は彼女が女性芸術家であるから特別に取り上げたテーマではないと主張している。しかし、詳細に検討してみると、印象派の画家たちは「ゆりかご」というより、乳母車をテーマに描いている場合が少なくない。結論から述べると母子像というよりは、乳母と赤ん坊を描く作品が多い。

明確にタイトルに《ゆりかご》を掲げて描いているのは、クロード・モネである。彼は息子ジャンをモデルに《ゆりかご》（1867年）（図４）を描いている。モリゾの作品と違い、子供はヴェールに包まれておらず、直接姿を現している。この作品は当時まだ結婚していなかった、モネの愛人カミーユが描かれていると言われてきたが、1995年のモネ展でピサロの愛人ジュリー・ヴェリーではないかと指摘された。しかしこの点に関しては、日本で行われたモネ展の作品解説で指摘されているように[22]、被っている帽子とその服装から乳母が描かれていると考えることが妥当である。つまり、この作品は母子像ではない。

エドガー・ドガも乳母と赤ん坊を描いている。《乳母車に乗るアンリ・ヴァルパンソン》(1870年)（図５）では、ベビーカーに乗る子供と、世話をする乳母の視線は全く別の方向を向いており、親密さは感じられない。もう一点の《競馬見物の馬車》（1869）（図６）では乳母が子を抱いて馬車に乗り、それを母親が隣から見ている情景が描かれている。他にドガがゆりかごを描いた《ゆりかごの後ろのエルネスト・メイ夫人》（図７）という作品があるが、肝心のゆりかごは布で覆われ全く中が見えず、夫人と子供の関係は直接示されていないため、モリゾの作品とは全く違った雰囲気の作品となっている。

メアリー・カサットは多くの母子像を描いているが、レゾネ[23]を調査した結果、意外にも《ゆりかご》を主題とした作品は描いていなかった。カサットが母子を描く場合、聖母子の系譜を受け継ぎ、子供を抱きしめ頬ずりしたり、キスをしたりと直接的なスキンシップを伴った描写が多く見受けられた。《庭にいる子供》（1878年）（図８）でベビーカーに乗った赤ん坊と乳母の作品が１点ある。ジュリー・デランス＝フルガールによる、1890年のサロン出品作《木の下で》（図９）は、カサットの作品と類似の構図を取っている。戸外で外気浴する赤ん坊と乳母の構図は、日常の風景として描かれることが多かったと考えられる。

最後にエドゥアール・マネは《庭にて》（1870年）（図10）で、エドマと長女ジャンヌを描いている。最初は別のモデルを予定していたが断られたため、パリに戻ってきていたエドマにモデルを引き受けてもらって描いた作品である。そのため、左手奥のベビーカーに乗っているのはジャンヌと考えられる。モリゾの《ゆりかご》と比べて、マネの作品は母子の距離感や描かれ方が全く異なり、母子像を主要なテーマとしていないことは明らかである。場所は《ゆりかご》と違って室内ではなく戸外で、エドマの足はドレスからはみ出しており、靴は脱いで草に放り投げられている。寝そべった男性が描かれており、もはやベビーカーの赤ん坊は添え物と化している。実際の母子がモデルとなって描かれているものの、マネの作品はモリゾの《ゆりかご》が生み出す母と子だけの親密な雰囲気とは全く異なり、“モダンなブルジョワの家族の情景”といった仕上がりとなっている。

ここまで見てきたように、印象派において女性と赤ん坊を描く場合は、伝統的な母子像として描くというよりは、近代生活のワンシーンとしてリアルに描いているため、結果として乳母が描かれる場合が多くなっていると考えられる。乳母は赤ん坊を世話する立場、つまり肉体労働者としての側面があるため、「乳母車」を押す役割、もしくは「授乳」する役割として登場する。一方、モリゾの《ゆりかご》で描かれているように実際の母親（モリゾの所属するブルジョワジー階級において）は赤ん坊を愛でる立場として登場する。そこには「乳母＝労働としての育児」「母親＝愛情をそそぐ存在」という社会的・階級的な差異とそれに伴うイデオロギーが垣間見える。

印象派以外の画家の場合はどうであったか。例えば、アルフレッド・ステヴァンスは《若い母親》（1860年中頃）（図11）でベッドに横たわる母親と赤ん坊の様子を描いている。母親は眠る赤ん坊をそっと見守り、ベッドのヴェールは完全に開かれている。壁には十字架がかかっており、バーターはステヴァンスが出産の宗教的な側面を強調していると指摘している[24]。つまり、伝統的な聖母子像の系譜を引き継いでいると言える。母子のテーマを非常に多く描いたことで有名な、象徴主義の画家ウジェーヌ・カリエール（1849-1906）の代表的な作品、《親密さ》（図12）に見られるように、母子像が描かれる場合母子は密着しており、ステヴァンスと表現は異なるがやはり聖母子像を想起させる。

これまでの作品と比較すると、モリゾの《ゆりかご》は、「ゆりかご」という媒体を通して、直接抱擁せず、少し距離感がある近代の母子像を表現することで、過剰なセンチメンタリズムを回避した新しい表現を描いたと考えられる。

４．ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン夫人の描く母子像

印象派で活動したモリゾと対照的な立場であった、ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン（1859-1935）（図13）の作品を見ていく。ブルトン夫人は1894年、女性画家彫刻家同盟の第２代会長に選出された。画家ジュール・ブルトンの娘で、1894年にレジオン・ドヌールを授与された。ローザ・ボヌールに続き、女性画家で授与されたのは二人目であった。24歳までにはサロンにおいて「無鑑査出品者」の地位を得、1889年には万博で金賞を得ていた。当時の女性芸術家としては大成功をおさめた人物である[25]。

ブルトン夫人は、歴史画的な含みを持たせた母子像や家族像を多く描いている。『ラ・ファミーユ』誌表紙（1889年１月６日）（図14）では、労働者階級と見られる逞しい女性が、育児の傍ら洗濯にいそしむ情景が描かれている。赤ん坊を抱きながら片手で洗濯を行い、奥では鍋が火にかかり料理も同時進行している。裸足で大地を踏みしめており、力強い表現となっている。母は家事に没頭しているが、がっちりと

子供を抱きかかえて安定感がある。モリゾの母子像との相違は、実際に母親が子育てを含む家事労働を行っている点と、労働者階級を描写している点である。子供の下半身が露出して男の子であることが確認できるが、この描写はキリストを想起させ、宗教画の風格を与えていると考えられる[26]。この作品は人気があったようで、当時の『イリュストラシオン』誌にも掲載されている[27]。他に1889年にサロンへ出品された《夫は海に》(図15)という作品も当時人気が高かったようで、ゴッホも模写を行っている。この作品では、眠る子供を膝に抱いた母親が、ぼんやりとした眼差しで暖炉の火を見ている。ブルトン夫人の作品では、赤ん坊は母親に抱かれていることが多く、カサットが描く母子と同様に、母と子は密着している。夫の不在時に家を守っている妻の役割が描かれており、『ラ・ファミーユ』誌表紙と同様に、労働者階級の女性を描きながら、そこに宗教画・歴史画的な含みを持たせている。

農婦の表象については馬渕が以下のように指摘している。「子供を育む農家の母は、自然の存在として大地の恵みを象徴する神話の女神ケレス、あるいはデーメーテールであり、聖なる母マリアでもある。農家の女は勤勉、自然、敬虔、母性、などのモラルと緊密に結び付けられて表象されてきた[28]。」ブルトン夫人の母子像もこの文脈の中で描かれたと考えられるだろう。つまりブルトン夫人の母子像は、農婦のような労働者階級の女性に聖母子像を投影することにより、伝統的な女性の役割を更に刻み付けていると言える。ブルトン夫人が、より直接的に聖母子像を描いている作品として、《母性》(図16)(図17)が挙げられる[29]。1899年のサロンに出品された作品で、母の膝の上には後光の射した赤ん坊(キリスト)が乗っている。この《母性》は少なくとも２バージョン(図16)(図17)描かれており、1900年の万博にも出品された[30]。図16では母は子を手で支えているが、図17では両手を子供から離し、ヴェールを開いて赤ん坊を見せ、母親の肉体そのものが「ゆりかご」の役割を果たしているかのようである。モリゾの《ゆりかご》では、ヴェールは直接的な眼差しからの回避の役割を果たしていたが、ブルトン夫人の作品では母の手によってヴェールが取り除かれ、伝統的な聖なるものの開示という視覚的効果がもたらされている。同時代に活躍したモリゾとブルトン夫人の作品分析について、アカデミスム、印象派という括りにとらわれず母子像のあり方を比較した結果、描かれる母子の所属する階級の違いが浮かび上がってくる。同時に、ブルトン夫人は母子像において伝統的な意味での聖性を明確に表現したが、対照的にモリゾはその聖性をモダンな情景と印象派の様式の中に包み込みながら示しており、聖性の付与という点で異なる様相が明らかになった。

５．結びにかえて

19世紀末、第三共和制下において、「家庭」それ自体が、フランス国家を脅かす「道徳的危機を阻止することを可能とする社会制度とみなされており、普仏戦争とパリ・コミューンにより減少した人口を回復するためにも、「家庭」はクローズアップされていった。

このような状況下において、母と子の絵画は第三共和政下においてもっともポピュラーなテーマの一つであり、母子の結びつきは推奨され、この時期のサロンにおいても母子画が増殖していた[31]。

当時主流であったブルトン夫人の母子像の様式と比較して、モリゾの様式はモダニティを追い求める勢力の一端に属し、退廃と堕落の象徴とみなされても無理はなかったはずである。しかし、批評を見る限りでは《ゆりかご》に対するバッシングは少なかったといえる。ここには印象派のもつ負の意味としての「女性性」が評価されていることもあるが、モリゾの選んだテーマが母子像であったため、モダニティの孕む

「危険性」との衝突をうまく回避したとも考えられるのではないだろうか。

《ゆりかご》ではセンチメンタルな母子像を描かなかったモリゾであるが、後年自分と娘ジュリー（図18）を描こうとする際には、伝統的母子像に立ち戻ってしまっており、女性芸術家が自己表象する際の難しさやゆらぎを見ることが可能である。

19世紀末フランスにおいて、女性芸術家はその活動範囲を広げようと、政治的・社会的運動を繰り広げ、展覧会へも盛んに出品を行っていた。しかし、印象派という枠で活躍し新たな母子像を提示したと言えるモリゾも、アカデミスムという枠で男性芸術家と並んで活躍し評価を得ていたブルトン夫人も、「女性芸術家」という枠から逃れることは不可能であり、女性に期待されるテーマから大きく離れることは難しかった。その困難やゆらぎは、母子像など特に女性芸術家にとってふさわしいとされていたテーマを分析することで、浮かび上がってくる。本論では同時代的な枠組みの中で彼女達の描いた母子像を再検証することにより、社会的な評価と女性芸術家の表現がどのように密接に関連していたか、その理由の一端を明らかにした。モリゾの《ゆりかご》は、現在でも親密で優しい雰囲気に満ちた作品として評価されているが、女性芸術家に課されたジェンダー的役割や当時のモリゾの状況を考慮に入れると、複雑な側面を併せ持つ作品と言えるであろう。

註

*参考文献は註に記載。

1 「女性芸術家の自己表象とジェンダー―ベルト・モリゾ《自画像》(1885年)を巡って―」、『「魅力ある大学院教育」イニシアティブ・プロジェクト「〈対話と深化〉の次世代女性リーダーの育成」海外研修事業編』お茶の水女子大学、2007年、pp.9-13.

2 Garb,Tamar, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century*, Paris, Yale University Press, New Haven and London, 1994.（邦訳『絵筆の姉妹たち　19世紀末パリ、女性たちの芸術環境』、味岡京子訳、ブリュッケ、2006年, p.260.）

3 馬渕明子「作られた『母性』―19世紀末の母子画についての一考察」『美術とジェンダー　非対称の視線』、ブリュッケ、1997年、pp.288-313.

4 エドマからモリゾへの1869年3月15日付けの手紙には「私は精神的には、いつも、あなたと一緒にいると思っています。あなたのアトリエに。ほんの15分でもいいから、何年も二人でともに暮らした、あの空気を吸いにこの場を抜け出したいです。」と記してある。Rouart, Denis (ed.), *Berthe Morisot : Correspondence de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir, et Mallarme, Paris*, 1950.（*The Correspondence with her family and her friends, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir and Mallarmé*, London, 1986,p.32.）

5 Kessler, Marnireva , "Reconstructing Relationships, Berthe Morisot's Edma Series.", *Women's Art Journal* 12:1(Spring-Summer 1991), pp.24-28.

6 Higonnet, Anne, *Berthe Morisot*, New York, 1990, pp.108-109.

7 モリゾの以前の師ギシャールはモリゾの母に手紙でこう述べている。「どうしてお嬢様は、そのお人柄とおなじように繊細な芸術作品を、『独身男の夢想』ごときものに隣り合わせて出品することができたのでしょうか。実際に、２点の油彩がくっついて展示されたのです。」Adler, Kathleen and Garb, Tamar, *Berthe Morisot*, Oxford : Phaidon, 1987, pp.52-53.

8 坂上桂子『ベルト・モリゾ　ある女性芸術家の生きた近代』、小学館、2006年、p.84.

9 Higonnet, Anne, *Berthe Morisot's images of women*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992, p.121.

10 *Ibid*., p.25.

11 モリゾの《ゆりかご》の買い上げと、遺族エルネスト・ルアール夫妻がマネの《扇の女》を寄贈した経緯が述べられている。Huygues, R. "Dans les Musées Nationaux", *Beaux-Arts*, no8, 2 août 1930,pp.157-158.

12 Higonnet, Anne, *op.cit*., 1992, p.122.

13 Carjat, Etienne, " L'Exposition du boulevard des Capucines", *Le Patriote français*, 27 avril, 1874.《Nous citerons: Le Berseau, une petite merveille de sentiment, de souplesse et de légèreté.》

14 Prouvaire,Jean, "Expositon du boulevard des Capucines", *Le Rappel*, 20 avril 1874.《—et rien n'est plus vrai ni plus tender à la fois que la jeune mere, —assez mal fagotée, il est vrai, — qui se penche vers un berceau où s'endort un enfant rose, doucement visible à travers la nuée pâle des mousselines.》

15 Castagnary, " Expositon du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes", *Le Siècle*, 29 avril, 1874.《Mlle Berthe Morisot enfin de l'esprit jusqu'au bout des ongles, surtout au bout des ongles. Quel fin sentiment artistique! On ne saurait trouver pages plus gracieuses, plus délibérment et plus délicatement touchées, que le Berceau et Cache-cachee,et j'ajouterai qu'ici l'exécution est en rapport parfait avec l'ide à exprimer.》

16 Deumont, E, "L'Exposition du boulevard des Capucines", *Le Petit Journal*, 19 avril, 1874.《Mlle Morisot a exposé également une toile moderne, le Berceau, très charmante et très juste de ton.》

17 De Lora, Léon, " Petites Nouvelles artistiques: Exposition libre des peintres", *Le Gaulois*, 18 avril, 1874.《Mlle Morisot a exposé une Mère près du berceau de son enfant, et une Femme assise dans un pré et lisant, qui méritent aussi des éloges.》

18 Broude, Norma, *Impressionism : a feminist reading : the gendering of art, science, and nature in the nineteenth century*, New York : Westview Press, c1997.

19 ジョルジュ・ルコントはモリゾの作品について「どんな作用によっても傷つけられたり、変えられたりすることがないような繊細な女性の気質」と述べている。Lecompte, G., *L'Art Impressionniste d'après la collection privée de M.Durant-Ruel*, Paris, 1892, pp.105-6.
また、モリゾを評価したポール・マンツも「彼女の作品は即興的率直さの総てを備えている。」と述べている。Mantz, Paul, *Le Temps*, 21, avril, 1877.

20 Huymans, Jorie-Karl, " L'exposition des Indépendants en 1881", dans *L'Art moderne — Certains*, preface d'Hubert Juin, Paris, 1975, p.233.

21 Wilhelm, Hugues, " The Cradle, or the Intimate World of the Impressionists", in *Women in impressionism from mythical feminine to modern women*, Milano : Skira, 2006, pp.275-305.

22 『大回顧展モネ：印象派の巨匠, その遺産』展カタログ、国立新美術館、2007年、P.46.

23 Breeskin, Adelyn Dohme, *Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the oils, pastels, watercolors, and drawings*. Washington, 1970 ; *Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the graphic work*, 2d ed., Washington, c1979.

24 Barter, Judith. A, “Mari Cassatt: Themes, Sources, and the Modern Woman”, *Mary Cassatt: Modern Woman* (exh.cat), Chicago, 1998, pp.45-108.

25 Tamar Garb, *op.cit.*, 1994.（前掲邦訳2006年, pp.22-23.）

26 お茶の水女子大学大学院博士後期課程の味岡京子さんからご指摘を頂いた。

27 オルセー美術館ドキュマンタシオン、ブルトン夫人の箱の資料より。

28 馬渕明子「描かれた農婦―十九世紀フランスの農民画における主題をめぐって」、『交差する視線　美術とジェンダー２』、ブリュッケ、2005年、pp.293-313.

29 オルセー美術館ドキュマンタシオン、ブルトン夫人の箱の資料より。

30 オルセー美術館ドキュマンタシオン、ブルトン夫人の箱の資料より。

31 Garb, Tamar, *Women impressionists*, Oxford : Phaidon, 1986, p.72.

１．ベルト･モリゾ《自画像》1885年
61×50cm、油彩・カンヴァス
マルモッタン美術館、パリ

２．ベルト･モリゾ《ゆりかご》1872年
54×46cm、油彩・カンヴァス
オルセー美術館、パリ

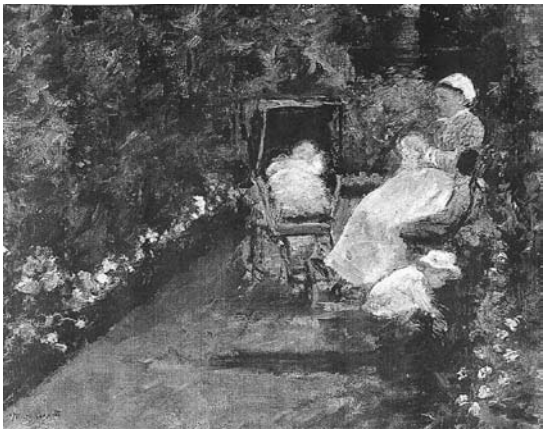
３．ポール・セザンヌ《モデルヌ・オランピア》
1873-1874年、46×55cm、油彩・カンヴァス
オルセー美術館、パリ

４．クロード・モネ《ゆりかごの中のジャン・モネ》
1867年、116.2×88.8cm、油彩・カンヴァス
ワシントン・ナショナル・ギャラリー、アメリカ

５．エドガー・ドガ
《手押し車に乗るアンリ・ヴァルパンソン》
1870年、30×40cm、油彩・カンヴァス、
個人蔵

6．エドガー・ドガ《競馬見物の馬車》
1869年、36.5×55.9cm、油彩・カンヴァス
ボストン美術館所、アメリカ

7．エドガー・ドガ
《ゆりかごの奥のエルネスト・メイ夫人》
1881－82年、130×80.5cm、
油彩・カンヴァス、個人蔵



8．メアリー・カサット《庭の子供たち(乳母)》
1878年、65.4×81cm、油彩・カンヴァス
ヒューストン美術館、アメリカ

9．ジュリー・デランス＝フルガール《木の下で》
サロン・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールに
1890年へ出品された作品。
（*Women Impressionists*, p.288.）

10. エドワール・マネ《庭にて》
1870年、44.5×55cm、油彩・カンヴァス
シェルバーン美術館、アメリカ

11. アルフレッド・ステヴァンス
《若い母親》1860年中頃
63.5×42.8cm、油彩・パネル
ウスター美術館、イギリス

12. ウジェーヌ・カリエール
《親密さ》1889年頃
130×99cm、油彩・カンヴァス
オルセー美術館、パリ

13. ブルトン夫人のアトリエの写真
オルセー美術館
ドキュマンタシオン所蔵

14. ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン夫人
『ラ・ファミーユ』誌表紙　1889年１月６日

15. ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン夫人
《夫は海に》、所在不明

16. ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン夫人
《母性》、47×33cm、油彩・カンヴァス
所在不明
（オルセー美術館ドキュマンタシオン資料を所蔵。）

17. ヴィルジニー・ドゥモン＝ブルトン夫人
《母性》、詳細不明。
（*l'Illustration*, 29 avril, 1899, p.259.に掲載。）

18. ベルト・モリゾ
《ジュリーとデッサンするモリゾの自画像、
もしくは、アトリエ、デッサン、デッサンのレッスン》
1889年、ドライ・ポイント、18.2×13.6cm、
フランス国立図書館、パリ