

ゴックール兄弟『マネット・サロモン』における画家とモデルの関係

| | |
|----------|--|
| 著者 | 村田 京子 |
| 引用 | 女性学研究. 2020, 27, P.31-62 |
| その他のタイトル | Relationship Between Painter and Model in the Goncourt Brothers' Manette Salomon |
| URL | http://doi.org/10.24729/00016827 |

2019年度女性学講演会「男性作家は女性をどのように描いたのか？」
論文

ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』 における画家とモデルの関係

村田 京子

はじめに

19世紀フランスでは、絵画・彫像などの造形芸術や音楽を扱った芸術小説が多く生みだされた。というのも、19世紀前半のロマン主義時代は詩人、作家、画家、彫刻家、音楽家などが、分野を越えて創造行為を行う「芸術家」として連帯し、互いに影響を及ぼし合った時代であったからだ。さらに19世紀後半にはテオフィル・ゴーティエ、エミール・ゾラやゴンクール兄弟が新聞・雑誌に美術評を書き、ゾラが印象派擁護の論陣を張るなど、作家と画家の関係がより密接になる。したがって、19世紀の小説の中で、画家のアトリエや様々な絵画が詳細に描写されているのも、不思議ではない。

画家や絵画のテーマは、とりわけ男性作家が好んだテーマで、女性作家の作品では、マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールの『画家のアトリエ』(1833)や、ジョルジュ・サンドの『彼女と彼』(1859)、『ピクトルデュの城』(1873)を除いてはあまり見当たらない¹。しかも女性職業画家が登場する小説は、男女どちらの作家の作品においても、サンドの『彼女と彼』のローランス、『ピクトルデュの城』のディアヌのみである。その上、二人の女主人公とも、歴史画家を頂点とする当時の美術アカデミーのヒエラルキーにおいて、下位に位置する肖像画家でしかない。

実際、19世紀当時、女性は正規の美術学校に入ることは許されておらず〔女

¹ マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモールの『画家のアトリエ』については、村田京子『ロマン主義文学と絵画——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、新評論、2015年、136～167頁を参照のこと。ジョルジュ・サンドの『彼女と彼』、『ピクトルデュの城』に関しては、同書、168～197頁を参照のこと。

性が入学を許可されるのは1897年]、職業画家になった数少ない女性は、父親または夫が画家という家系に属していた。裕福な家庭の女性たちは水彩画やデッサンを嗜んだが、それは趣味の領域に留まり、アマチュア画家でしかなかった²。また、生活費を稼ぐ必要のあった労働者階級の女性たちは、「細密画、壁紙のモチーフ、陶器の絵付け、造花や帽子につける羽飾りの制作、七宝細工、布地のモチーフの考案³」などに携わったが、彼女たちは「芸術家 (artiste)」ではなく「職人 (artisan)」とみなされていた。このように、画家という職業は、社会的・文化的側面で男女の性差を可視化するものであった。

したがって、男性作家の芸術小説に登場する画家は常に男性であり、女性は絵のモデルとして、画家にインスピレーションを与えるミューズの役割に還元される。多くの芸術小説では、天才的な画家の創造の苦しみと、男性画家と女性モデルとの恋愛関係がクローズアップされている。本論では、男性作家が描く女性モデルに焦点を当てて、女性がどのように描かれているのかをジェンダーの視点から探っていきたい。取り上げる作品は、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』(1867)を中心に、絵画小説の先駆けと言えるバルザックの『知られざる傑作』(1831)と、『マネット・サロモン』の後に書かれたゾラの『制作』(1886)とも比較しながら、男性画家と女性モデルの関係を検証していく。

1. 「画家の眼差し」と「欲望の眼差し」の対立

バルザックの『知られざる傑作』には、画家の卵の若いプッサン、中年の円熟期に達したポルピュス、そのポルピュスをも凌ぐと思われる技量を持つ老人、フレノフェールという3世代の画家が登場する。天才的な画家フレノフェールが10年間、誰にも見せずに描き続けてきた「知られざる傑作」が、『カトリーヌ・レスコー』と彼が名づける絵であった。フレノフェールはその絵を仕上げるために、モデルとして完璧な美しさを持つ女を探し求めていると言う。プッ

² Cf. Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, pp.257-258.

³ *Ibid.*, p.258.

サンは、恋人のジレットをモデルとして彼に差し出すのと交換条件に、彼の絵を見せてもらい、芸術の奥義を掴み取ろうとする。ジレットは、ポルピュスに「類まれな美しさの女で、非の打ちどころがない⁴」と称賛されるほどの「美」の化身であった。しかも彼女は、「偉大な男の傍らに苦しむためにやって来て、進んで辛苦を共にし、その気紛れを理解しようと努める気高く寛容な心の持ち主の一人⁵」とされている。1830年に『シルエット』紙に掲載された「芸術家について」という記事の中でも、バルザックは芸術家には「これら栄光に輝く男たち、世界を意のままにしながら、貧しい無分別な男たちの世話に身を捧げる女性の献身⁶」が必要だとしている。このように、バルザックにとって画家のモデルであり、その伴侶となる理想の女性は、美貌だけではなく、「従順」「自己犠牲」「忍耐」の資質を備えた存在であった。

一方、プッサンの恋人ジレットの方は、絵のモデルとして他人の前で自らの裸体を曝け出すことに羞恥心を覚える。フレノフェールにとっても、絵の表象としてではなく、恋人として彼が接してきた「カトリーヌ・レスコー」の裸体を他の男の眼に晒すことは、「恐ろしい売春 (horrible prostitution)⁷」であった。したがって、プッサンがジレットに強いる行為は「視線の売淫」であり、一種の売春行為に他ならない。プッサンは「恋人への愛」と「芸術への情熱」の間で揺れ動くが、最終的には芸術の方を選択する。彼は躊躇する恋人に、フレノフェールは老人に過ぎず、「彼に出来ることといえば、君の中に女を見ることくらいさ。君はじつに完璧なのだから⁸」と述べている。ここで注目すべきは、プッサンのセリフにある「女」という言葉が定冠詞のついたla femmeで、ジレットは個としての女ではなく、抽象的な女性として扱われていることだ。それと対照的なのは、フレノフェールがプッサンとポルピュスに自らの絵を見せる場面である。彼は「恋に酔いしれた若者のように」息を切らせながら、「これほどの完璧さを予期していなかっただろう！ 君たちは一人の女の前に立っているのに、絵を探そうとしている⁹」と述べている。フレノフェールが

⁴ Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p.64.

⁵ *Ibid.*, p.59.

⁶ Balzac, « Des artistes », dans *Œuvres diverses*, t.II, Paris, Pléiade (Gallimard), 1996, p.713.

⁷ Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, p.64.

⁸ *Ibid.*, p.60. 下線は引用者による。今後、すべての下線は引用者によるものである。

⁹ *Ibid.*, p.68.

「一人の女 (une femme)」と不定冠詞を使っていることから明らかなように、彼は絵の女性に生命を吹き込んで、「カトリーヌ・レスコー」という固有名を持つ生きた女性を創造しようとしていた。

ケネス・クラークは「はだか (naked)」と「裸体像 (nude)」を区別して、次のように指摘している。

はだかであるとは着物が剥ぎ取られているということであり、そこにはたいはいの者ならそんな状態になれば覚えるはずの、当惑の意が幾分か含まれている。これに対して裸体像という語は、教養ある使い方をすれば、別に不快な響きを伴わない。それがわれわれの心に漠然と投影するイメージは、丸くちぢこまった無防備な身体のものでなく、均整のとれた、すこやかな、自信に満ちた肉体、再構成された肉体のイメージである¹⁰。

クラークによれば、「裸体像」は「紀元前5世紀にギリシャ人が発明した芸術形式」で、「芸術の主題ではなく芸術の一形式」である¹¹。テオフィル・ゴージェの小説『カンダウレス王』(1844)の中で、カンダウレス王が、後のニュシアの裸体——ギリシャの彫像を想起させる完璧な美しさを持つ肉体——を腹心の部下ギュゲスに覗き見させる時、「一枚の絵を前にした厳しい鑑定人¹²」の立場で見るよう命じている。カンダウレス王は、ニュシアを抽象的な「美」の結晶とみなし、肉体的に所有することなく「じっと眺めること (contemplation)¹³」に専念したが、彼はまさに、ニュシアの中に「裸体像」を見ていたと言える。

『知られざる傑作』でも、フレノフェールにとってジレットは、「欲望の対象」となる「はだか」の女ではなく、完璧な美を体現する「裸体像」であった。言い換えれば、フレノフェールが彼女に投げかける視線は「欲望の眼差し」では

¹⁰ ケネス・クラーク『ザ・ヌード 理想的形態の研究』、高階秀爾・佐々木英也訳、筑摩学芸文庫、2004年、18頁。

¹¹ 同上書、20頁。

¹² Théophile Gautier, *Le Roi Candaule, Romans, contes et nouvelles*, t.I, Pléiade (Gallimard), Paris, 2002, p.963. なお、『カンダウレス王』に関する詳細は、村田京子、前掲書、113～135頁を参照のこと。

¹³ Théophile Gautier, *Le Roi Candaule*, p.957.

なく、「画家の眼差し」であった。先に見たように、彼が「欲望の眼差し」を向けるのは、自らの絵の女性に対してだ。プッサンも恋人に「画家の眼差し」を向ける瞬間がある。ジレットは、彼の絵のためにポーズを取った時を思い出して、次のように述べている。

[...] あの時、あなたの眼はもう私に何も語りかけてはくれなかった。あなたはもう私のことを考えていないのに、私をじっと見つめている¹⁴。

ジレットは恋人に愛情のこもった眼差しではなく、「裸体像」を見る、冷徹な「画家の眼差し」を向けられて心を傷つけられている。しかも、ジレットをモデルとして差し出す代わりに、「カトリーヌ・レスコー」を見せてもらうことを、ポルピュスが「女には女¹⁵」と表現しているように、ジレットは男たちの間で交換されるモノとして扱われている。まさに、女の身体のモノ化が生じているのだ。

最終的にプッサンが「画家の眼差し」を優先することで、ジレットは愛情を失い、芸術の犠牲になる。物語の最後では、彼女は「カトリーヌ・レスコー」を夢中になって見る三人の画家たちからすっかり忘れられ、アトリエの片隅で泣くしかない。バルザックの『毬打つ猫の店』(1830)でも、画家のソメルヴィユと彼の絵のモデルとなったオーギュスティーヌの物語は、女主人公の死という悲劇的な結末で終わる。ニコル・モゼは次のように指摘している。

したがって、素晴らしいモデルである恋人の破壊、売春または墮落の中でしか、あたかも芸術家の創造力が発揮できないかのようにすべてが起こっている。まるで、彼女の生命流体が作品に移行したかのようだ¹⁶。

ゾラの『制作』でも「欲望の眼差し」と「画家の眼差し」が交差する場面がある。それは、物語冒頭で、主人公の画家クロード・ランティエが嵐の晩、家

¹⁴ Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, p.59.

¹⁵ *Ibid.*, p.65.

¹⁶ Nicole Mozet, « Création et/ou Paternité dans *La Cousine Bette* », in *Revue des sciences humaines*, N° 175, 1979, p.56.

の戸口で行き倒れになっていた18歳のクリスティーヌを発見し、彼女を一晩泊める場面である。翌朝、朝の光を全身に浴びながら彼女が眠っている姿——胸元が露わになった、「絹のようにつややかに輝く肌¹⁷」の若々しい肉体——を垣間見たクロードは、彼が作品のために探し求めてきた理想のモデルを、彼女の内に見出す。

しのび足でクロードは、すぐさまパステルの箱と大きな紙を取ってきた。そして低い腰かけの端にしゃがみこみ、膝の上に画板を置いて無我夢中に彼女をデッサンしはじめた。彼の煩悶、肉体への好奇心、激しい欲望などのすべてが、いまや、芸術家としての驚嘆、美しい色調とみごとな肉体に対する熱狂的な歓喜と化していた。もはや、彼の念頭からは若い娘は消えていた。雪のように清らかな乳房、琥珀色に輝く肩の微妙な美しさ、それらに彼は恍惚となっていた。自然を前にすれば、彼はおそろしく謙虚になるのだった。あたかも幼児に戻ったかのように、かしこまり、おとなしく注意ぶかくなり、その顔は尊敬の念に満ちあふれていた¹⁸。

引用下線部のように、クロードはクリスティーヌに当初、「激しい欲望」の眼差しを投げかけていたが、その無垢な美しさに魅了され、「彼の念頭からは若い娘は消え」、「画家の眼差し」でデッサンに専念している。彼はためらうクリスティーヌを説き伏せて、彼女をモデルに大作《外光》[エドゥアール・マネの《草上の昼食》(図1)と同じ構図の絵)を仕上げる。彼女が裸でポーズする場面でも、彼の眼にはクリスティーヌは「聖なる女神の裸像 (une nudité religieuse)」として映り、彼女自身、「神秘的な微笑を浮かべ、美しい大理石像のような無我の境地」に陥っていた¹⁹。画家と「裸体像」としてのモデルが、気持ちを一つにして芸術活動に専念する至福の瞬間であった。

¹⁷ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Folio classique, 1983, p.38. 日本語訳は『制作』(上)、清水正和訳、岩波文庫、1999年、25頁を使用した。

¹⁸ *Ibid.* 清水訳『制作』(上)、25~26頁。

¹⁹ *Ibid.*, p.141. 清水訳『制作』(上)、208頁。



図1：エドゥアール・マネ《草上の昼食》（1863）

しかし、落選展に出展されたこの絵はあまりに前衛的過ぎて理解されず、誹謗中傷の的となる。失意のクロードをクリスティーヌが慰めて、二人は恋人となり、パリを逃れて田舎のベンスクールに移る。4年間、二人だけの牧歌的な生活を送るが、その間、クロードはほとんど絵を描かず、クリスティーヌとの愛情生活を満喫する。彼はこれまで、女の肉体に対する欲望を「ただ作品の中でのみ燃焼させていた」が、「絵筆で捉えようとしていつも捉えられなかった夢」を、クリスティーヌの「しなやかな温もりのある生きた肉体」²⁰の中に見出す。語り手は、クロードとの愛に耽るクリスティーヌの心中を次のように描写している。

絵を殺してしまった彼女は、いまや何のライバルもなく、幸福にひたりきり、この愛の結びつきを永遠にと願うのだった²¹。

このように彼女は、絵画をクロードの愛情を奪うライバルとして認識している。しかしながら、彼の愛を独占するのは束の間で、パリに戻ってクロードが再び絵を描き始めると、彼は絵の中の女の裸体のモチーフに熱中するようにな

²⁰ *Ibid.*, p.176. 清水訳『制作』（上）、275頁。

²¹ *Ibid.* 同上。

る。クリスティーヌは絵のモデルを務めるものの、彼は彼女を「生きたマネキン人形」として扱い、「あたかも静物画を描くときの水差しとか鍋みたいに、彼は自由きままに彼女を据えては、写生するのだった」²²。『知られざる傑作』のジレットと同様に、クリスティーヌの肉体は完全にモノとして扱われ、彼女は「これまでさげすんでいた肉体を売り物としている下劣な女たちと同じような立場²³」に陥ってしまったと嘆いている。今後、クロードがクリスティーヌに投げかけるのは「画家の眼差し」のみで²⁴、「欲望の眼差し」は専ら、絵の女性に向けられる。真夜中にクリスティーヌがアトリエで目撃した場面は、次のようなものであった。

クロードが、絵具をたっぷりつけた筆で、恍惚と愛撫するかのように、女のふっくらとした体の曲線を、太いタッチで描いていたのである。くちびるにはかすかな笑みさえ浮かんでいる。[...]ただひたすら、黙々と大カンヴァスに向かい、熱のこもった腕の往復をくり返している。とてつもない黒々とした大混交、まさに猛々しい男と女のからみ合い。クロードが裸の女に取り組んでいたのだった²⁵。

引用下線部の表現（「恍惚と愛撫するかのよう」「熱のこもった腕の往復」「猛々しい男と女のからみ合い」）にあるように、クロードの絵画制作の描写には、性的メタファーが散りばめられている。彼は最後には、「神秘のバラの花を陰部に咲かせた²⁶」絵の女の前で、首を吊って死ぬことになる。無一文で残されたクリスティーヌは心身ともに衰弱し、痴呆状態に陥ってしまう。ベリンダ・カノンが指摘しているように²⁷、クリスティーヌ (Christine) という名前

²² *Ibid.*, p.276. 清水訳『制作』（下）、84頁。

²³ *Ibid.*, p.279. 清水訳『制作』（下）、89頁。

²⁴ 語り手はクリスティーヌの心の内を、次のように表現している。「かつては、恋人としての熱い接吻でおおってくれたこの体、いまは、彼はたんに芸術家としてながめ、賛嘆しているだけなのだ。胸の色調が彼をうっとりさせ、腹部の線に彼はひざまずいた。かつてなら、欲情に目もくらみ、二つの体が一つに溶けよとばかり、ひしと抱きしめたのだが、いまはすべてが終わった。女としての彼女はもはやいなかった。彼は、自らの自然と生命の芸術のためにしか、彼女を愛さなくなっている」(*Ibid.*, p.278. 清水訳『制作』（下）、87頁)。

²⁵ *Ibid.*, p.386. 清水訳『制作』（下）、282頁。

²⁶ *Ibid.*, p.396. 清水訳『制作』（下）、300～301頁。

²⁷ Belinda Cannone, *L'Œuvre d'Émile Zola*, Paris, Folio, 2002, p.57.

には「キリスト (Christ)」という言葉が埋め込まれ、彼女は言わば、クロードの芸術への情熱に捧げられた贖罪の生贄であった。

バルザックと同様にゾラにおいても芸術と愛情は両立できず、モデルとなった女性は芸術の犠牲者となるべく運命づけられていた。また、女性は愛情のみに生きる「弱者」として規定されていることも、両者の共通点である。芸術と愛情の対立は、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』ではさらに、主人公の画家コリオリスの独身主義に発展している。

コリオリスは、結婚はしないと自らに誓っていた。結婚に嫌悪を抱いているわけではなく、結婚は芸術家に拒否された幸福のように思えたからだ。芸術の仕事、創造の追求、作品の構想を静かに温める期間、努力の集中は、彼には夫婦生活とは両立しないように思っていた。優しく気晴らしになる若い女が傍らにいて、彼女よりも芸術を愛していると芸術に嫉妬し、仕事をしている周囲で、子どもがたてる騒音を聞かせ、彼の考えを断ちきり、彼の時間を奪い、結婚に伴うお決まりの仕事、義務や楽しみや家族、世間を彼に思い出させ、一種の野蛮で社会的な怪物である真の芸術家から夫、男を取り戻そうと常に努めているのだから²⁸。

ミシェル・クルーゼは、コリオリスの独身主義を次のように解釈している。

芸術家が独身でいるのは、男としての人生と芸術家としての人生を分けねばならないからだ (二つの眼差しを決して混同してはいけない!)。そしてまた、創造行為は禁欲、孤独と例外の実践であるからだ²⁹。

確かに「二つの眼差し」、すなわち「画家の眼差し」と「欲望の眼差し」は相いれないもので、「欲望は美的創造行為の敵として現れる³⁰」。しかし、それ

²⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Folio classique, 1996, pp. 226-227. 強調は作者自身。今後、『マネット・サロモン』からの引用はすべてこの版による。本文では頁数のみを記す。

²⁹ Michel Crouzet, Préface à l'édition Folio classique de *Manette Salomon*, p.20.

³⁰ *Ibid.*

と同時にコリオリスの独身主義を通して、作者ゴンクール兄弟の根強い女嫌^{ミソジニー}い思想が垣間見える。というのも、先の引用で明らかのように、女は卑俗な日常生活を体現する物質的存在であり、男の芸術家は高い次元の精神的存在とみなされているからだ。実際、コリオリスは、男の芸術家が作り出す「精神の産物 (production spirituelle)」に対して、子どもを産む女の行為は、「劣った次元の創造行為 (création d'ordre inférieur)」(227)と低く評価している。アンヌ・ヒゴネットによれば19世紀当時、「エネルギー、創造力、生産³¹」は男のセクシュアリティに、「受動性、模倣、再生産 (生殖)³²」は女のセクシュアリティに緊密に結びつき、「男は独創的な芸術作品を創造し、女は子どもの中に自己を再生産する³³」と考えられていた。それゆえ芸術活動は、生物学的差異に基づき、言わば、男の特権であった。コリオリス＝ゴンクール兄弟の独身主義は、こうしたジェンダー意識を色濃く反映している³⁴。

ところで興味深いことに、バルザックやゾラの作品とは反対に、『マネット・サロモン』は男の画家が女のモデルによって、その画家人生を破壊される物語となっている。それは、ジレットやクリスティーヌとは違い、マネットが職業モデルであることも一つの理由のように思える。次に、モデルとしてのマネットを詳しく見ていくことにしよう。

2. 職業モデルとしてのマネット

コリオリスは、オリエント旅行の成果として描いた3枚の絵をサロンに初めて出展するが、批評家たちにその価値を認められず、中傷の的になる。それに対抗するために彼が取りかかったのが、裸体画の《トルコ風呂》で、その理想のモデルがマネットであった。彼女がコリオリスのアトリエで初めてポーズを取る場面では、シュミーズ一枚でモデル台に上がる時、マネットは恥じらいの

³¹ Anne Higonnet, *op.cit.*, p.254.

³² *Ibid.*, p.256.

³³ *Ibid.*

³⁴ ゴンクール兄弟の『日記』には次のようなくだりがある。「実のところ、最も知的な女性でも、知的な子ども程度の独自の考えしかもたない。女は男の想像力、思想、言葉を繰り返す愛らしいオウム、男の趣味や癖を真似る可愛い小さな猿でしかない」(*Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t.3, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989, p.377)。

仕草をする。語り手は、その理由を次のように述べている。

というのも、これらの女たちはその職業や習慣にも関わらず、こうした羞恥心を抱くからだ。まもなく自らの全てを男たちの視線に晒して公のものとなる女は、その踵が木の台座に触れるまでは、本能的に顔を赤らめる。しかし、そこにまっすぐ立つや否や、女から不動で血の通わない自然の彫像となり、その性はもはや一種の形式でしかない。シュミーズが落ちて女の裸から大理石の硬直した純粹さが出現するまでは、モデルにはいつも僅かな羞恥心が残っている。(270)

シュミーズ姿は衣服が剥ぎ取られる途中の状態で、ケネス・クラークの言う「はだか」を想起させ、男の「欲望の眼差し」の対象となる。それがモデルの内に潜む女の羞恥心を引き起こすのだ。しかしモデル台に立ってポーズを取る時、女の性は消え去り、大理石像に化身する。クラークが指摘していたように、「裸体像」は「均整のとれた、すこやかな、自信に満ちた肉体」であり、羞恥心の入り込む余地はない。語り手は、次のように続けている。

ポーズしている時のみ、女はもはや女ではなくなり、彼女にとって男はもはや男ではない。自らの体が描かれることには当惑も羞恥心も感じない。彼女は芸術家の眼を通して自らを眺めている。鉛筆、パレット、^{へら}の前の裸の自分、ほぼ神聖なる裸体芸術のための裸の自分を見ている。こうした裸体は肉体的欲望を黙らせるものだ。彼女の上に、彼女の肌の最も内密な秘密の上に漂っているのは、穏やかで無私の観想、彼女の肉体が体現する真理のかけらを前にした、画家やデッサン画家、彫刻家の情熱的で集中した注意力である。(271)

このように、職業モデルが羞恥心を抱くのは服を脱ぐ時、または服を再び身に着ける時であり、裸でポーズしている時は、「神聖なる裸体芸術」に自らが寄与しているという誇りに満ちている。ゾラの『制作』において、クリスティーヌがクロードと一緒に暮らし始めた当初、彼の絵のモデルになることを嫌がったのは、「他人が、自分の夫のどの作品にも、裸の自分の姿を探し求めることがわかって³⁵」からで、他人の好奇心な眼に晒されることを恐れている

た。それに対して、職業モデルの場合、絵に描かれた自らの裸体を「画家の眼差し」で眺め、自らの体が多くの人々の芸術家たちにインスピレーションを与えることに喜びと自負の念を抱いている。それゆえ職業モデルが、自分がモデルとなった絵を見るために、サロンに喜んで通うのも不思議ではない。まさに、コリオリスが見抜いたように、マネットはキャンバスに自らの「不滅性 (immortalité)」(277) の証^{あかし}を見ていた。

さらに、すでに見たように、ジレットやクリスティーヌの場合、恋人に「画家の眼差し」で見られると、自らの肉体がモノ扱いされ、娼婦同然の扱いを受けたような屈辱感を覚えていた。それに対して職業モデルは、先の引用下線部「自らの全てを男たちの視線に晒して公のものとなる女 (La créature [...] publique qui va se livrer toute aux regards des hommes)」や、「芸術に捧げてきたこの公の肉体 (ce corps public qui s'offrait à l'art)」(282) という表現からも明らかのように、自らの体を売り物にする点で「娼婦 (fille publique)」に近い存在である。実際、マネットはフォンテーヌブローで、ブルジョワ女性たちから軽蔑の眼差しで見られている。マネットはそれまで、モデルの仕事を恥じることはなく、むしろ自立の手段とみなしていた。彼女に愛情を抱くようになったコリオリスの方が、彼女の肉体が他の画家の眼に晒されることに嫉妬し、苦悩している。彼がマネットを独占しようと好条件を提示して、一緒に暮らすよう頼んでも彼女が応じなかったのは、その自立心の強さによるものだ³⁶。それがジレットやクリスティーヌとは大きく異なる、職業モデルとしてのマネットの特徴であった。

3. コリオリスの《トルコ風呂》

ところで、語り手は「自然」を「比類なき偉大な画家」と呼び、「自然」が「多くの醜い人々、無数の生きた下絵、失敗作」を生み出した後、「美の模範を消

³⁵ Émile Zola, *L'Œuvre*, p.274. 清水訳『制作』(下)、81頁。

³⁶ コリオリスの申し出に対するマネットの反応は、次のようなものであった。「彼女は彼が望む間は、彼の愛人のままでいよう。しかし、彼女は自分の仕事で稼いだお金で整えた「自分の小さな部屋」からどうしても離れたがらなかった。すべてにおいて彼女は自由に振舞いたい、自由な一隅を確保しておきたいと考えていた。彼女には自立した人生しか理解できなかった」(283)。

減させないために、一人の人間を適当に選び」、それを「愛情を込め、誇らしげに磨き、仕上げた」(272)と述べている。「その時、自然という芸術家の手から生まれたのが真の、神々しい芸術的存在」で、マネットの体は「自然」が作った「傑作」(272)の一つであった。

マネットに出会う前のコリオリスの《トルコ風呂》の下絵には、「浴場の濡れた石」の上に、「半裸の黒人女が投げかける白い石鹸の泡から」(258)姿を現すオリエントの女性が描かれていた。その女性は「座った姿勢のまま、正面に顔を向け」、「両手は髪の毛を握りながら、半円形の冠を描く高く掲げた両腕の先で交差していた」(258)。その体の輪郭は「魅力的 (charmants)」、「優雅 (élégance)」(258)と形容されている。

一方、マネットが《トルコ風呂》のために取ったポーズは、次のようなものだ。

彼女の右手は頭の上に半ば回され、少し横に傾き、髪の毛を掴んで垂れ下がっている。左手は右腕の手首の少し上に折れ曲がり、折り曲げた3本の指を右腕の方に滑らせていた。片足は前に交差させ、踵を浮かせ、半ば持ち上げた足の先のみで立っていた。もう一方の右足は地につけ、体の均衡を保っていた。このようにまっすぐ立ち、自ら身を支えた彼女は、両腕を王冠のように掲げた女の高く、引き延ばされた美しい体の線を見せていた。まるで光が彼女の頭から足まで愛撫しているかのようであった。(272)

コリオリスの《トルコ風呂》のモデルとなった絵に関しては、ミシェル・クルーゼ³⁷、ジュリエット・ベナンロン＝ロネ³⁸、ピエール・ラフォルグ³⁹によれば、同時代の画家テオドール・シャセリオの《エステル化粧》(図2)、ロベール・リカットによれば⁴⁰、同じ画家の《オリエントの室内》(図3)であり、ジャクリーヌ・リクタンスタインによれば⁴¹、《テピダリウム》(図4)とされ

³⁷ Michel Crouzet, Note de la page 258 de *Manette Salomon*, Folio classique, p.611.

³⁸ Juliette Benamron-Rosner, « La judéité de Manette Salomon ou une écriture de la réticence », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014, p.163.

³⁹ Pierre Laforgue, « Courbet, *Manette Salomon* et le réalisme », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013, p.168.

⁴⁰ Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p.364.

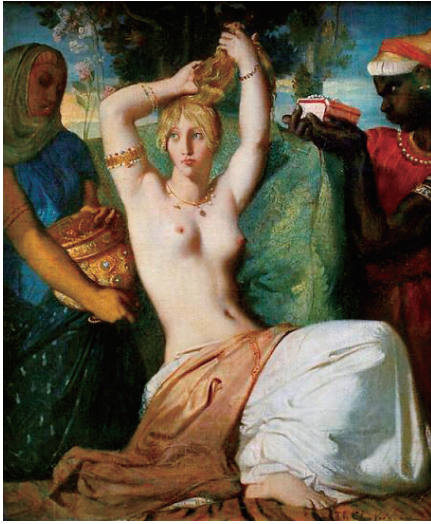


図2：テオドール・シャセリオー
《エステル化粧》(1841)



図3：テオドール・シャセリオー
《オリエントの室内》(1850-52)

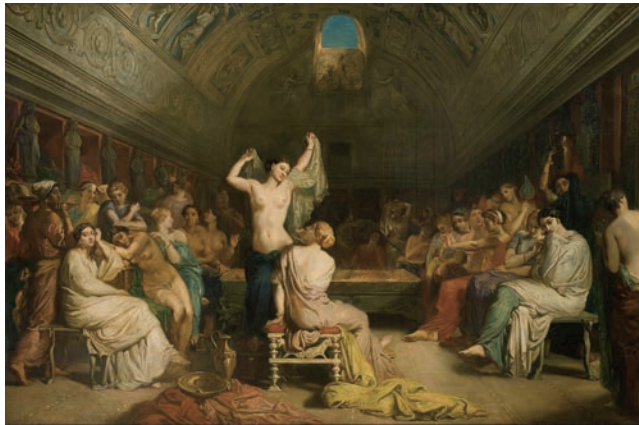


図4：テオドール・シャセリオー《テピダリウム》(1853)

ている。コリオリスの下絵の「座った姿勢」の女性という観点からは、《エステル化粧》が当てはまるが、マネットの立ち姿は《オリエントの室内》または《テピダリウム》が想起される。どの絵も両腕を頭の上に掲げた誇らしげなポーズは概ね同じで、「魅力的」で「優雅」な体の輪郭を示している。ともあ

⁴¹ Jacqueline Lichtenstein, « Manette Salomon ou le roman de la fin de l'art », in *La revue de Musée d'Orsay*, N° 3, septembre 1996, p.69.

れ、3点ともシャセリオーの絵画なのは、シャセリオーをモデルにして色彩画家コリオリスが造形されたと、一般に考えられているからだ⁴²。

また、《トルコ風呂》というタイトルを聞いてまず思い浮かべるのは、新古典主義の画家ドミニク・アングルの同名の絵画（図5）であろう。アングルの《トルコ風呂》がサロンに出展されたのは1862年で、ゴンクール兄弟の小説執筆時期からも近い。しかも、アングルの絵の画面右手前の女性と、左奥の女性が同様に両腕を頭の上に掲げたポーズを取っている。しかし、アングルの女性たちはよりエロティックな、しどけないポーズで、虚ろな表情を顔に浮かべている。それとは対照的に、シャセリオーの女性たちは毅然とした態度を示している。その点でも、自立心の強いマネットがモデルとなるオリエントの女には、シャセリオーの女性像の方が相応しい。

コリオリスは、《トルコ風呂》を1853年のサロンに出展して大成功を収める。実際の1853年のサロンには、写実主義の画家ギュスターヴ・クールベが《水浴びする女たち》（図6）を出展して、大きなスキャンダルを引き起こした。例えば、テオフィル・ゴージェはサロン評で、クールベの絵の裸の女性を「巨大な尻を鑑賞者に向け、水から上がった、一種のホットtent族のヴィーナ



図5：ドミニク・アングル
《トルコ風呂》（1862）



図6：ギュスターヴ・クールベ
《水浴びする女たち》（1853）

⁴² Cf. Robert Ricatte, *op.cit.*, pp.313-315.

ス⁴³』と呼んで、その「醜さ」を酷評した。ゴンクール兄弟は本作において、1840年から1860年にかけてのフランス絵画の流れを忠実に辿り、多くの実在の画家の名前を挙げている。しかし、1850年代に最も活躍したクールベの名は一度も出てこない。それは、ゴンクール兄弟のクールベ嫌いによるもので、ピエール・ラフォルグによれば⁴⁴、コリオリスの《トルコ風呂》は、クールベの作品を否定するために想定されたものであった。確かに、女性の身体を理想化せずに写實的に描くクールベとは違い、ロマン主義の画家シャセリオーの優雅な女性像は、「自然」が作り出した「傑作」マネットと重なる。

4. 創造者としてのマネット

コリオリスは親友のアナトールに、モデルのマネットが、一旦ポーズが決まると「二時間猛烈に仕事に専念しても、彼女は微動だにしない」(276)と彼女のモデル魂を褒めている。さらに、彼の体調が悪く気が乗らない時には、マネットもうんざりした様子を見せ、彼がまた絵に熱中し始めると、「彼女の体が花開くように思える」(276)と告白している。そして、次のように続けている。

まるで彼女の肌が喜んでいるかのようにだった！ 本当だとも！ 僕は彼女の体に僕の絵が反映されるのを見たのだ。僕が絵にひと筆加えた体の箇所に、彼女は刺激を受けたように見えた。[...] それから、休憩時間になると、いつもの彼女の喜劇が始まる！ [...] 彼女は少し口をとがらせ、体を傾けながら絵を見に来る。彼女は何も言わない。自分を見つめる。まったく鏡に自分を映して見る女のように。それが終わると、肩で満足した素振りをしながら去っていく。[...] 僕が彼女に昼食を食べさせる時は、彼女はいつも自分がモデルになった絵や、ポーズをしたことについて語る。[...] まず、(絵の中の人物の) 仕草を見つけたのは、いつも彼女だということだ。彼女は、まさに自分の体が絵を制作したと確信している。(276-277)

⁴³ Théophile Gautier, « Salon de 1853 », in *La Presse*, daté du 21 juillet 1853, Gallica.

⁴⁴ Pierre Laforgue, *op.cit.*, p.168.

ジャクリーヌ・リクタンスタインによれば⁴⁵、この場面は三つの次元に分けることができる。まず、マネットの肉体が絵を反映して、筆が加えられた体の箇所に、まるで触れられたかのような反応をする段階。彼女は「模倣的分身」として「あたかも、彼女の体も絵であるかのように」振舞っている。第二に、マネットが「鏡に自分を映して見る女」のように絵の自分を見る場面では、「モデルは鑑賞者となる」。最後の局面では、「自分の体が絵を制作したと確信」するマネットは、モデルというよりも画家の位置を占めている。要するに、彼女の肉体は同時に「モデル、芸術家、鑑賞者、絵画」になることができ、画家の創造行為を自分のものとしている。マネットは、モデルとして画家にインスピレーションを与えるだけの消極的な存在から、自ら創造力を発揮する芸術家に変貌する。それは当時のジェンダー規範を超越するだけでなく、創造行為の主体と対象を両方兼ねる存在であるだけに、男性画家にとっては大きな脅威となる。

マネットはさらに、画家不在で「制作」に取りかかるようになる。それは、彼女が一人で部屋に閉じこもり、鏡を前にして全裸になる場面である。

彼女はソファを覆う毛皮の上に身を滑らせ、少しざらざらしたごわつきの上で自分の体をこすり合わせて、そこに横たわった。彼女は足の先まで自分の体をいとおしげに眺め、さらにその先、ソファの端の鏡の中の自分を追っていた。鏡は彼女の横たわった姿の光り輝く反映を反復して送り返していた。[…]

それから彼女は様々な美しさ、官能性、女の裸の優雅さを探し始めた。それは、縞模様の毛皮の上で、ほとんど目に見えない動き、動いていないかのように見え、ほとんど気がつかない筋肉の前後の動きであった。体を気づかないくらい少し曲げ、ゆっくりと体を伸ばし、手足を鋳型に流し込み、蛇のように身を滑らし、眠気で体を丸めたような動きをした。そして最後に、まるで芸術家の意志で作上げた長い原型を土台にしたかのように、蛇のように身を振じらせた柔らかな形から、束の間の素晴らしい彫像が出現した。

一瞬、マネットは自らをじっと眺め、このポーズの素晴らしい勝利の中で自らを所有していた。彼女は自らを愛していた。(304-305)

⁴⁵ Jacqueline Lichtenstein, *op.cit.*, p.72.

ソファに横たわるマネットは、シャセリオーの別の絵《ハーレムの内部、またはハーレムの風呂から出てきたムーア人の女》(図7)を想起させる「絵の女性の衣装を取れば、マネットのイメージとなろう」。そして、波線部の引用(「手足を鋳型に流し込み」「まるで芸術家の意志で作りに上げた長い原型を土台にしたかのように」「東の間の素晴らしい彫像」)が示すように、マネットは今や、自らの肉体を使って、「芸術家」として「素晴らしい彫像」を制作している。その上、二重線部の引用(「自分の体をいとおしげに眺め」「彼女は自らを愛していた」)のように、マネットは自らの体を愛するナルシシストとして、言わば「自らの体への信仰⁴⁶」を信奉している。

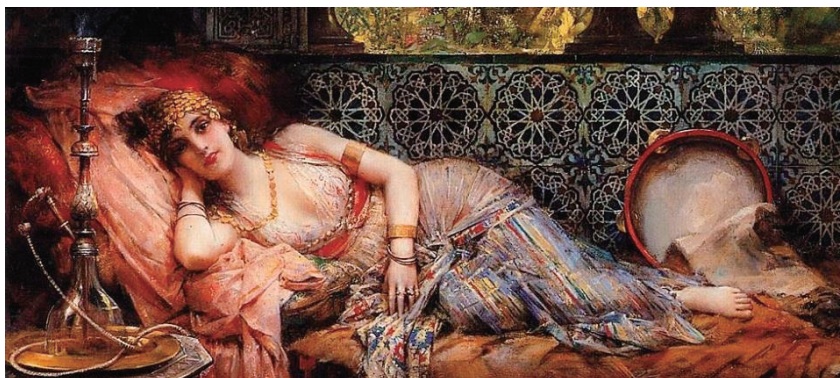


図7：テオドール・シャセリオー《ハーレムの内部、またはハーレムの風呂から出てきたムーア人の女》(1854)

ロベール・リカットはこの場面に関して、「象徴派詩人たちのサロメ、ヘロディアス […] につながるこの序章ほど、官能的で欲望をそそる場面はない⁴⁷」と語り、マネットのエキゾチックな魅力、官能性をサロメやヘロディアスに結びつけている。また、ジュリエット・ベナンロン=ロネはマネットのユダヤ性という点で、エステル、サロメ、ユーディットという3人の伝説的なユダヤ女性と結びつけ、とりわけ洗礼者ヨハネの首を所望したサロメと、敵将ホロフェロネスの首を斬り取ったユーディットに伴う「斬首の血生臭いイメー

⁴⁶ Robert Ricatte, *op.cit.*, p. 317.

⁴⁷ *Ibid.*, p.318.

ジ⁴⁸」をマネットに見ている。その証拠に、物語最後に、マネットによって画家としての才能を台無しにされたコリオリスの哀れな姿を見て、アナトールは「首を斬られた（骨抜きにされた）男の人生（une vie d'homme décapitée）」（540）と呼んでいる。マネット・サロモンの「サロモン（Salomon）」は、「サロメ（Salomé）」とも名前の類似性が見られるだけに、マネットは男を滅ぼす「宿命の女」として立ち現れている。

この場面はゾラの『ナナ』（1880）で、同じく「宿命の女」として登場するナナが、全裸の姿を鏡に映して自己陶醉に耽る場面を彷彿とさせる。マネットが「蛇」に喩えられているように、ナナもその「獣性」が特徴である⁴⁹。しかし、両者の大きな相違点は、マネットが自らの体で「東の間の素晴らしい彫像」を制作していることだ。彼女はさらに、新しい「作品」に挑戦している。

マネットは再び、一つの姿勢を辛抱強く作り始めた。輪郭の下書きをし、手直しをし、人物像の全体、調和と均整を求めて試行錯誤する画家のように、ゆっくりと徐々に輪郭を整えていった。時間が過ぎ、火も消えつつあったが、自らの体を変貌させて、彼女の裸体の美術館にする喜びから彼女を引き離すことができるものは何もなかった。（305）

引用下線部のように、マネットの行為は、「輪郭（lignes）」「下書きをする（ébaucher）」「手直しをする（remanier）」「調和（accord）」「均整（eurythmie）」といった美術用語を使って表現されているだけではない。先ほど見た場面と同様に、彼女は「画家」に喩えられ、「彼女の裸体の美術館（Musée de sa nudité）」とまで形容されている。このように、マネットが自らの肉体をマチエールとし、自らが「画家」となって自らの肉体を「作品」にする行為は、男の創造者を必要としない「全能の女の脅威⁵⁰」に他ならない。この光景を目撃したコリオリスが、それ以降、同様の裸体画を描かなかったのは、マネットの

⁴⁸ Juliette Benamron-Rosner, *op.cit.*, p.164.

⁴⁹ ナナの「獣性」については、村田京子「危険な「ヴィーナス」——ゾラの娼婦像と絵画——」、『女性学講演会 第2部「文学とジェンダー」』第19期、2016年、52～58頁を参照のこと。

⁵⁰ Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013, p.61.

「作品」には及ばないと自覚したのかもしれない。

しかし、マネットの「作品」は東の間の肉体芸術でしかなく、第1章で見たような、男の芸術家が創造する「精神の産物」ではない。ステファニー・シャンポーによれば⁵¹、ゴンクール兄弟における「真の芸術家」は、繊細で神経過敏な女性的性質を持つと同時に、物事を深く洞察する観察力を持った知性の持ち主でなければならない。それゆえ「子ども、街の女や民衆の全くの無知」、「原初の天然の無知」(308)で特徴づけられるマネットは、「真の芸術家」の範疇には属さない。彼女は潜在的な破壊力を秘めながらも、「女性=身体=自然」、「男性=知性=芸術」という従来のジェンダーの構図の枠の中に留まっている。しかも、彼女の「無知」は芸術家の伴侶としては、作者にとってむしろ好ましいものであった⁵²。

マネットの「女の脅威」が現実のものとなるのは、彼女が母親になった時である。

マネットは母親になることで、別の女に変貌した。モデルは突然、抹殺されてしまった。モデルは彼女の内ですんでしまった。母性が彼女の体に触れ、その誇りを奪い取ってしまった。それと同時に彼女の心の奥で密かに、内的大変動が起こった。[...] 彼女は精神的にも肉体的にも怠惰で、ボヘミアンの本能を持ち、無為の幸福、オリエントの女の幸福に満足する女ではなくなった。母親の臓腑からユダヤ女が姿を現した。そして冷徹な辛抱強さ、決然とした頑固さ、彼女の種族の原初の貪欲さが [...] 自分子どもへのお金を欲しがる女の密かな激しい欲望となって現れていた。(424)

このように、マネットは母親になることで、芸術活動に参加するモデルという特権的な立場から、子どもを産む性という「自然」に回帰していく。しかも、彼女の中に隠れていた「ユダヤ性=金銭への貪欲さ」が露わになるの

⁵¹ Cf. Stéphanie Champeau, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp.115-125.

⁵² 語り手は、「一般に、女性は彼ら〔芸術家たち〕にとって、彼らの頭脳の水準には達していないように見える」と述べた後、芸術家を支え、助ける伴侶としては、「高尚な女性なら必ず彼らを傷つけることになる不手際」よりも「教養のない女の愚かな沈黙」(309)の方を好むと語っている。

だ⁵³。「ユダヤ人の母親」マネットは、「最も恐ろしい形の自然のアレゴリー⁵⁴」であった。ジャクリヌ・リクタンスタインは物語の急変について、次のように指摘している。

マネットが母親になる瞬間から、小説は女性蔑視になる。そして女性蔑視とともに、反ユダヤ主義が出現する。[...] 女性蔑視、とりわけ反ユダヤ主義が小説の中で、真のどんでん返しとして突然現れる。劇的な状況の急変を引き起こすこの思いがけない出来事は、物語の最初から念入りに準備されていただけに強烈である。マネットは別の女になった。美しいモデルが恐ろしいユダヤ女に変貌した。もはやマネットではなく、サロモンである⁵⁵。

コリオリスは、子どもの誕生から数年後に出会ったアナトールに、「年とともにユダヤ女の相貌」(525)を見せ始めたマネットの変貌を、次のように表現している。

女の中からパルカ[ローマ神話に出てくる運命の女神。特に死を司る]が出現した。鼻は鉤形かぎがたに曲がり、その眼は鋭くなった。あの眼といたら！(525)

コリオリスは、ブルジョワ的な物質的幸福を優先するマネットに支配され、彼の画家としての才能や、人格そのものが徐々に崩壊していくのである。

ところで、コリオリスがアナトールに、家の中に侵入してきた「ユダヤ(juiverie)」(526)の氾濫を嘆いて、「僕はレンブラントを愛したことで罰せられた！」(526-527)というセリフを吐く場面がある。なぜコリオリスは、「レンブラントを愛したことで罰せられた」のだろうか。その理由を最後に見ていきたい。

⁵³ ユダヤ女性および「ユダヤ性」に関しては、Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, pp.306-333 ; Stéphane Gougelmann, « Manette Salomon, allégorie (anti-)sémite », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014 を参照のこと。

⁵⁴ Jacqueline Lichtenstein, *op.cit.*, p.74.

⁵⁵ *Ibid.* p.73.

5. レンブラントと「美しきユダヤ女」

レンブラントは、「作品の一点（ないし複数の点）に暗闇に鋭く差し込むような光線が当てられ、その部分を強調すると同時に暗闇の部分の逆を強調する手法」を用いたことで有名で、その劇的な明暗表現ゆえに「光と陰影の画家」と呼ばれている⁵⁶。レンブラントはゴンクール兄弟が最も好んだ画家の一人で、『マネット・サロモン』でも11回にわたり、その名が挙げられている。とりわけ、コリオリスが乗合馬車の中でマネットに最初に出会う場面には、レンブラントの明暗技法が巧みに取り入れられている。コリオリスはアナトールに「夜、乗合馬車の中で女性たちがどれほど神秘的に美しいか、君は知っていたかい？」(264)と尋ねた後、馬車に乗り込んできた女性について、次のように描写している。

角灯の光が彼女の額に当たっていた。それは輝かしい象牙のようだった。次に彼女の軽く扱った髪の毛の根元に、太陽の光の中にいるような、きらきらした光が射した。鼻のライン、頬骨の先、顎の先に三筋の光があたり、残りの部分はすべて影の中にあった。[…]彼女は背中を角灯に向けた。僕の前の彼女の顔はまったくの影、本当に闇の断片だ。彼女のこめかみの端と耳の先に一筋の光が射している以外は何もない。耳にはダイヤモンドの小さな耳飾りがぶら下がっていて、悪魔の火を放っていた。[…]僕にはもはや彼女が幾つかの閃光によってしか見えない。その度に彼女のポーズ。[…]それから突然、あの嫌なヴィュー・コロンビエ通りの先で、彼女は車掌に合図した。ねえ君、彼女は僕の前を […]彫像の身ぶりで通り過ぎたんだ。(264-265)

引用下線部のように、光と影、明暗の戯れの中に見知らぬ女（マネット）の体の断片——「額」「髪の毛」「鼻」「頬」「顎」「背中」「こめかみ」「耳」——が浮かび上がる様は、神秘的なオーラを漂わせている。しかも、ダイヤモンドの耳飾りが「悪魔の火」を放っていて、悪魔的雰囲気を伴っている。こうした「謎」を秘めた女性にコリオリスが惹かれ、絵のモデルに彼女を選ぶことになる。

⁵⁶ 熊澤弘『レンブラント 光と影のリアリティ』、角川文庫、2011年、7頁。

さらに引用二重線部の「彼女のポーズ (sa pose)」、「彫像の身ぶり (gestes de statue)」という表現に見られるように、コリオリスはすでに「画家の眼」で彼女を見ている。ドメニカ・デ・ファルコ言葉を借りれば、「画家はもはや女ではなく、すでに絵に変貌しようとしているモデルを見ている⁵⁷」。したがって、この場面はコリオリスにとって、モデルとの運命的な出会いの場であった。

マネットと暮らすようになったコリオリスが彼女の後をつけて、シナゴーク[ユダヤ教の会堂]に入る場面でも、同様の雰囲気漂っている。

彼はパリの真っ只中、大通りの数歩先のところで悪夢、幻覚を見たような気分だった。[…] 暗い部屋の中で大きな燭台に気づいたが、その周りに黒い縁なし帽にレースのラバ[聖職者の正装用の胸飾り]を身に着けた男たちが、大きな経典を前にして、闇の詩編を夜の声で朗唱していた。[…]

一条の光が公開の傍聴席を照らし出した。彼がそこで最初に見たのがマネットであった。(290-291)

引用下線部の表現（「悪夢」「幻覚」「闇」「夜」）が乗合馬車の場面と同様に、悪魔的な雰囲気を醸し出し、光と闇が交錯する空間がコリオリスの前に広がっている。祈りを捧げる人々の眩きと光の明暗が調和し、浸透しあって、「明暗の宗教的メロディー (religieuse mélodie de clair-obscur)」(291) を響かせていた。そこに集う女たちはコリオリスにとって、もはやパリの女ではなく、「旧約聖書に遡ったかのように」(291) 感じられている。こうした暗闇の異空間の中で、「一条の光」に照らし出されたマネットは、その神秘的な美しさを増している。この光景を見て、コリオリスはレンブラントの絵が「息づき始め、その黄金に輝く褐色の夜が動き出すような」(291) 幻影を抱く。

ゴンクール兄弟は『日記』の中で、レンブラントの《夜警》(図8)に言及し、この絵は夜の光ではなく、太陽の光に照らし出されていると看破した上で、「しかしながら、この絵には空想力の息吹、素晴らしいポエジーの微笑みがある⁵⁸」と述べている。そして、絵に描かれた男たちをシェークスピアの人物に

⁵⁷ Domenica De Falco, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion, 2012, p.123.



図8：レンブラント《夜警》（1642）

喩えた後、中央の男性の画面左手側に立つ少女を「金色の髪の少女、光を一身に浴び、絵画全体にその光の反映を投げかける太陽の子ども」、「ユダヤの少女」「ボヘミアンの花」と呼んでいる⁵⁹。レンブラントの《夜警》は、アムステルダムの子銃手組合の市民隊から依頼された集団肖像画で、この絵の少女は一般的には、この絵を完成させる真際に亡くなった妻のサスキアがモデルとされている。または、「『火縄銃手隊』を寓意的に表した、象徴的意味内容を持つ人物像⁶⁰」ともみなされている。それゆえ、「ユダヤの少女」「ボヘミアンの花」というのは、ゴンクール兄弟独自の解釈と言える。それはまさに、「ボヘミアンの本能」を持つ「ユダヤの女」、マネットにあてはまる。ゴンクール兄弟は、シナゴークでのマネットを描写するにあたって、レンブラントの《夜警》の光り輝く少女を思い浮かべたのではないだろうか。

⁵⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t.1, p.725.

⁵⁹ *Ibid.*, p.726.

⁶⁰ 熊澤弘、前掲書、180頁。

ジュリエット・ベナンロン＝ロネによれば、「19世紀において、ユダヤ人をレンブラントの人物像に喩えるのは、疑いの余地のない常套手段であった⁶¹」。ベナンロンはさらに続けて、次のように述べている。

実際、レンブラントの明暗技法は、[…] ヘブライ人の登場人物に見事に適しているように見える。ユダヤ人の表象はその時、背景の暗さと幾筋かの光が混じり合ってコントラストをなす。その結果、何かしら漠とした、揺らめく、捉えどころのないものを擁する神秘的な存在が蘇る⁶²。

マネットはまさに、コリオリスにとって「何かしら漠とした、揺らめく、捉えどころのないものを擁する神秘的な存在」であった。こうした「美しきユダヤ女 (Belle Juive)」のイメージは、ミレイユ・ドタン＝オルシニが指摘しているように⁶³、19世紀を通じて「恥辱と欲望の対象」であり、「宿命の女」の持つ身体的・精神的特徴を持ち、愛情と憎悪を引き起こす女性の典型であった。ステファヌ・グージェルマンによれば⁶⁴、ユダヤ人女性レベッカが登場する、ウォルター・スコットの歴史小説『アイヴァンホー』のフランス語訳が1820年に出版されて以来、「崇高な美」を体現する「美しきユダヤ女」のイメージがフランスに定着した。ロマン主義文学では、「美しきユダヤ女」は不幸な情熱の犠牲者として迫害され、死ぬ運命にある女性を表象している。バルザックの『娼婦盛衰記』(1847)に登場するエステルがその典型である。ユダヤ人のエステルは「アジア的な美しさの崇高なタイプ」として、「ハーレムで賞を獲得できる」⁶⁵と思わせるほどの美貌の持ち主であるが、最後には愛する恋人リュシアンのために身を犠牲にして死ぬ。絵画の領域においても、ドラクロワの《アルジェの女たち》(図9)、《レベッカの略奪》(図10)や、シャセリオーの《エステルの化粧》など、官能的な「美しきユダヤ女」が登場し、男の欲望の対象となっている。しかし、19世紀後半以降は、「美しきユダヤ女」はその抗

⁶¹ Juliette Benamron-Rosner, *op.cit.*, p.158.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Mireille Dottin-Orsini, *op.cit.*, p.306.

⁶⁴ Cf. Stéphane Gougelmann, *op.cit.*, pp.169-170.

⁶⁵ Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Pléiade, t. VI, 1977, p.463.



図9：ウージェーヌ・ドラクロワ《アルジェの女たち》（1834）



図10：ウージェーヌ・ドラクロワ《レベッカの略奪》（1846）

いがたい性的魅力ゆえに、「哀れな犠牲者」から「不吉な女」に変わり、男を滅ぼす「宿命の女」に変貌する。その典型が、フローベールの『ヘロディアス』（1876）やオスカー・ワイルドの『サロメ』（1893）の女主人公たちであった。

マネットの場合も、乗合馬車で最初に登場する場面で、神秘的なオーラとともに悪魔的雰囲気漂わせていた。シナゴークの場面でも同様である。すでに第4章で見たように、鏡の前で自らの「裸体画」を制作するマネットも、「宿

命の女」の相貌を見せていた。しかし、コリオリスは、レンブラントの絵の神秘的でポエティックなイメージにあまりにも魅了されて、マネットの危険な側面に留意しなかった。それが彼の画家としての致命傷につながり、「レンブラントを愛したために罰せられた」という彼の言葉に要約されるわけだ。マネットは「美しきユダヤ女」として、画家の理想のモデルであると同時に、画家を滅ぼす「宿命の女」でもあった。

おわりに

以上のように、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』における画家とモデルの関係を、バルザックやゾラの芸術小説とも比較しながら検証した。バルザックとゾラの小説では、「欲望の眼差し」と「画家の眼差し」は両立せず、画家を愛するモデルは芸術の犠牲になる。『マネット・サロモン』においても、コリオリスが他の画家たちに嫉妬して、マネットを独占しようとする時、「画家の眼差し」と「欲望の眼差し」が入り混じり、「画家は男としても[マネットを]愛していた」(285)というくだりがある。しかし、芸術の世界で生きてきた職業モデルのマネットにとって、一番の関心事は「芸術の名、才能、芸術家の評判」(307)でしかなく、彼女は誰にも真の愛情を抱くことはなかった。彼女は自らの「公の体」をすべての者に与えるが、誰にも属さず、それによって「主体としてのナルシスティックな完全性 (l'intégrité narcissique du sujet)⁶⁶」を保っていた。その上、マネットは自らの体が男たちの眼に晒されることを、芸術活動に寄与するモデルとして、むしろ誇りに思っていた。しかし、彼女の内に潜む「ユダヤ性」が明らかになるにつれ、彼女は「宿命の女」へと変貌していく。それがジレットやクリスティーヌとは異なる点であった。

ゴンクール兄弟がとりわけこだわったのが、マネットの創造行為である。弟ジュールの死後、1894年に兄のエドモンは、小説『マネット・サロモン』を劇場にかけるべく戯曲に書き直す。その時、彼はマネットが鏡の前で「裸体画」の制作をする場面を省くことは、絶対にできないと主張している。

⁶⁶ Domenica De Falco, *op.cit.*, p.291.

この場面は、自らの体への造形的愛情 (*l'amour plastique de son corps*)、造形的愛情のみを抱くこの女の特徴をほとんど明白に暴いているように私には思えた。この女は愛人を裏切るわけではなく、彼女を才能豊かに描いた画家に、自分の肌をじかに見せたいという欲望に抗えなかったのだ。私にとって、それが彼女の独創性、さらには小説の独創性で、それを削除すればマネットはヴォードヴィル〔大衆的な軽喜劇〕の凡庸なモデルになってしまう⁶⁷。

小説の中でも、マネットが妊娠に気づいた時の様子は、次のように描写されている。

彼女はピンク色の胸の先端から足の先まで、その無垢な体の線、若々しい輪郭、清らかな腹部の上に視線を落とした。その視線には、自らを失ったことを嘆く女の愛が、自らの死を悼む彫像の苦しみに混じっているかのようであった。
(414)

このように、「古代の彫像」(274)に喩えられていたマネットの美しく完璧な体の線が、妊娠によって損なわれる時、彼女はモデルというアイデンティティ、さらには、創造者としての特権的地位を失うことを惜しんでいる。第4章で引用した箇所でも、「モデルは突然、抹殺されてしまった。モデルは彼女の内面で死んでしまった」と同じ表現が繰り返され、「モデルの死」が強調されていた。その後、「ユダヤ人の母親」になったマネットは、その魅力が完全に失われてしまう。逆に言えば、作者のゴンクール兄弟には、その女嫌いにも関わらず、モデルとしてのマネットへの愛着があったのではないだろうか。したがって、他の作家の芸術小説とは全く異なる、「自らの体への造形的愛情」を抱くモデル像を生み出したことに、ゴンクール兄弟の独創性があると結論できよう。

⁶⁷ *Manette Salomon*, pièce en neuf tableaux précédée d'un Prologue, cité par Anne-Simone Dufief, « Des planches de l'atelier aux planches de la scène : *Manette Salomon* au théâtre », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014, p.106.

【参考文献】

1. 文学テキスト

- Balzac (Honoré de) : « Des artistes », dans *Œuvres diverses*, t.II, Paris, Pléiade (Gallimard), 1996.
 : *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier Flammarion, 1981.
 : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Pléiade, t. VI, 1977.
- Gautier (Théophile) : *Le Roi Candaule, Romans, contes et nouvelles*, t.I, Pléiade (Gallimard), Paris, 2002.
- Goncourt (Edmond et Jules de) : *Journal, Mémoires de la vie littérature*, 3 vol, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989.
 : *Manette Salomon*, Paris, Folio classique, 1996.
- Zola (Émile) : *L'Œuvre*, Paris, Folio classique, 1983.
 『制作』上下巻、清水正和訳、岩波文庫、1999年。

2. 研究書、研究論文

- Benamron (Juliette) : « La judéité de Manette Salomon ou une écriture de la réticence », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Butler (Ronnie) : « Les Goncourt admirateurs de Balzac », in *L'Année balzacienne 1987*.
- Cabanès (Jean-Louis) : « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », in *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.
 : « La transposition esthétique dans *Manette Salomon* : sensations et idées », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Cannone (Belinda) : *L'Œuvre d'Émile Zola*, Paris, Folio, 2002.
- Champeau (Stéphanie) : « Les Goncourt et la passion de l'artiste », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, édition préparée par Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1977.
 : *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000.
 : « Manette Salomon, René Mauperin et les autres réflexions sur la femme et la jeune fille chez les Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Cheminaud (Julie) : « Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Christin (Anne-Marie) : « Matière et idéal dans « Manette Salomon » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 20, novembre-décembre 1980.
- Crouzet (Michel) : « Rhétorique du réel dans *Manette Salomon* », in *Francophonica*, N° 21, 1991.
 : Préface et Notes à l'édition Folio classique de *Manette Salomon*.
- De Falco (Domenica) : *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- De Felici (Roberta) : « les Goncourt et l'“art de comparer” dans *Manette Salomon* », in

- Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Didi-Huberman (Georges) : *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
- Dijkstra (Bram) : *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.
- Dolan (Thérèse) : « Mon salon Manet : *Manette Salomon* », in *La critique d'art en France 1850-1900 : actes du colloque Clermont-Ferrand, 25, 26, et 27 mai 1987*, Saint-Étienne, Université Saint-Étienne, 1989.
- Dottin-Orsini (Mireille) : *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- Dufief (Anne-Simone) : « Des planches de l'atelier aux planches de la scène : *Manette Salomon* au théâtre », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Edelman (Nicole) : « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- Gautier (Théophile) : « Salon de 1853 », in *La Presse*, daté du 21 juillet 1853, Gallica.
- Gougelmann (Stéphane) : « Manette Salomon, allégorie (anti-)sémite », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Higonnet (Anne) : « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991.
- Jotham (Justine) : « Conduites spectaculaires et posture artiste dans *Manette Salomon* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Kempf (Roger) : « La misogynie des frères Goncourt », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*.
- Kopp (Robert) : « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*.
- Laforge (Pierre) : « Courbet, *Manette Salomon* et le réalisme », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- : « Peindre, dépeindre, décrire », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Laubriet (Pierre) : *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961.
- Laville (Béatrice) : « Le personnage du bohème », in *La fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Cribles, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 2003.
- Leduc-Adine (Jean-Pierre) : « Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*.
- Lichtenstein (Jacqueline) : « *Manette Salomon* ou le roman de la fin de l'art », in *La revue de Musée d'Orsay*, N° 3, septembre 1996.
- Meyer (Anne-Doris) : « Manette en peinture », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.

- Mozet (Nicole) : « Création et/ou Paternité dans *La Cousine Bette* », in *Revue des sciences humaines*, N° 175, 1979.
- Pagès (Alain) : « Zola/Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*.
- Partensky (Vérane) : « Les Goncourt et la bohème de l'art », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 14, 2007.
- Pety (Dominique) : « L'œuvre d'art et le modèle vivant : l'image féminine dans *La femme au XVIII^e siècle* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 5, 1998.
- Ponnier (Joëlle) : « Les festivités de la bohème artistique dans *Manette Salomon et L'Œuvre* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Ricatte (Robert) : *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.
- Saito (Ichiro) : « Les Goncourt et le japonisme : le cas des estampes *Ukiyoé* », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*.
- Takaï (Nao) : 「女性モデルと裸婦像 ——官能性と美の表象に関する一考察（バルザック『知られざる傑作』、ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』、ゾラ『制作』の比較分析を通じて）」、『言語・地域文化研究』第13号、2007年。
 : « La quête esthétique de la chair chez les frères Goncourt—analyse du corps nu de Manette », in *Études de langue et littérature françaises*, N° 93, 2008.
 : *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Thorel-Cailleteau (Sylvie) : « Un fier style d'Elbeuf », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Tortonese (Paolo) : « La folie de l'œil dans *Manette Salomon* », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*.
- Voisin-Fougère (Marie-Ange) : « La blague chez les Goncourt », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*.
 : « Anatole ce héros », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Vouilloux (Bernard) : *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.
 : *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2015.
- Warner (Pamela J.) : « Le Carnet préparatoire de *Manette Salomon* : Traces de l'avant-texte », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 21, 2014.
- Winock (Michel) : « L'antisémitisme des Goncourt », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*.
- 熊澤弘：『レンブラント 光と影のリアリティ』、角川文庫、2011年。
 クラーク（ケネス）：『ザ・ヌード 理想的形態の研究』、高階秀爾、佐々木英也訳、筑摩学芸文庫、2004年。
 村田京子：『ロマン主義文学と絵画 ——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、

新評論、2015年。

：「危険な「ヴィーナス」——ゾラの娼婦像と絵画——」、『女性学講演会 第2部「文学とジェンダー」』第19期、2016年。