

# オランピア、ナナ、そして永遠の女性

——マネ、ゾラ、セザンヌにおける絵の中の女の眼差し

吉田典子

一 はじめに

——《オランピア》を見るセザンヌとゾラ（一八六五年）

絵画の中の女性、とりわけヌードで描かれた女性像は、多くの場合、性的客体として男性鑑賞者の視線の快楽に供されるものとなっている。一八六五年のサロンでスキヤンダルとなったエドゥアール・マネの《オランピア》【図1】は、神話の衣の剥奪、理想化とはほど遠いレアリスム表現、平面性への志向など、さまざまな点で西洋伝統絵画の形式を打ち壊した絵画であるが、なかでも重要な点は、西洋美術における「視ることの制度」を侵犯したことではないだろうか。すなわち、本来、男性鑑賞者の視線に供されるべきヌードの女性が、誘惑的な媚や恥ずかしげな様子を一切示すことなく、逆に鑑賞者を平然と見返

しているのである。その眼差しは冷静で落ち着き払っていて、画面のその他の道具立て、すなわち、オリエンタリズム絵画を想起させる黒人の召使いや尻尾を立てて威嚇する黒猫、男性客の存在を喚起する大きな花束（その形状は女性器の隠喩にも思える）などの過剰とも言える官能性の表出とある種の矛盾をきたしている。オランピアの眼差し【図



図1



図3

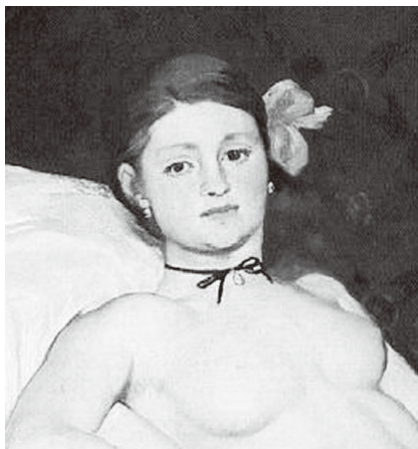


図2



図4



図5

2」の特異性は、マネが参照したティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》【図3】やゴヤの《裸のマハ》【図4】の眼差しと比較すれば明らかであろう<sup>1</sup>。

この絵は一八六五年のサロンに《兵士たちに侮辱されるクリスト》【図5】とともに入選したものの、会場では非難と嘲笑の的となり、また多数のサロン評で酷評を浴びた<sup>2</sup>。会場の様子はたとえば

次のように伝えられる。「マネ氏が奇矯さによって注目を集めようとしたのなら、望んだ以上の成功を収めたことは確かだ。なぜなら、彼の《オランピア》ほど、多くの笑いと嘲弄と罵声を引き起こした絵画はかつてなかったからである。とりわけ日曜日にはおびただしい群衆のために絵に近づくことも、また頭文字Mの部屋を歩き回ることすらもできなかった<sup>3</sup>。」「通りかかった女たちは目を背け、男たちは立ち止まったが、それはあらゆるやり方で抗議を表すためでしかなかった<sup>4</sup>。」

サロン評では、とりわけモデルの「醜さ」や「汚さ」が強調された。「この黄色い腹のオダリスク」「どことも知れないところで拾ってきたこの醜いモデル」（ジュール・クラルティ<sup>5</sup>）、「雌ゴリラの一種、黒い線で囲まれたゴム製のグロテスクなもの」（アメデ・カンタループ<sup>6</sup>）。あまりの騒ぎのため、マネの絵は会期途中で、奥の部屋の天井に近い高所に掛け直されたが、それを見たある批評家は、「こ

の高みでは、《威厳あるオランピア》は、天井にいる巨大な蜘蛛のようだ」と評している<sup>7</sup>。一八六一年にはマネの《スペインの歌い手（ギタレツロ）》を歓迎したデオフィル・ゴージェでさえ、「シーツの上に横たわった貧相なモデル」「肌の色

は汚く、肉付けはまったくなく、影はやや太い靴墨の描で表されている」と書いた<sup>8</sup>。「死体」を連想させる記述も多い。「この赤茶色の髪は申し分なく醜悪だ。顔つきは愚かしく、皮膚は死体のようだ。」(フェリックス・ドゥリエージュ)<sup>9</sup>「群衆は、マネ氏による腐った《オランピア》と、おぞましい《この人を見よ》[兵士たちに侮辱されるキリスト]の前に、死体公示所(モルグ)に行くように押し寄せる」(ポール・ド・サン・ヴィクトール)<sup>10</sup>といった具合である。また、《オランピア》に関するサロン戯画は、シャムのものが一点【図6】、ベルタルのもが二点【図7、8】あるが、それでも「黒檀家具師の妻」あるいは「パティニョール街の炭屋の女」など、



MANET.  
La Naissance du petit ébéniste.  
M. Manet a pris la chose trop à la lettre :  
Que c'était comme un bouquet de fleurs !  
Les lettres de faire-part sont au nom de la mère Michel  
et de son chat.

図6



MANETTE, ou LA FEMME DE L'ÉBÉNISTE, par MANET.  
Ce tableau de M. Manet est le bouquet de l'Exposition. — M. Courbet est déshonoré de toute la longueur  
du côté du chat noir. — Le monde est en train de se prendre au bouquet de l'Exposition de 1865. Un brave sent pour M. Zacharie Astruc.

図7



La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles.  
Chacun admire cette belle charbonnière, dont l'eau, liquide banal, n'a  
jamais offensé les pudiques contours. Disons-le hardiment, la charbonnière, le  
bouquet dans du papier, M. Manet, et son chat, sont les lions de l'exposition  
de 1865. Un brave sent pour M. Zacharie Astruc.

図8

特にその「黒さ」「汚れ」「醜さ」が強調されている<sup>11</sup>。これらの批評は、絵を描いたマネ自身よりもむしろ、絵の中に描かれたオランピアという「女」に対する攻撃であることにも注目したい。

T・J・クラークは、これらの批評の多くが「オランピア」に「下層階級の娼婦」というコノテーションを付与していることを指摘し、「オランピアはヌードとして〈高等娼婦〉(courtisane)として描かれていると同時に、裸(naked)として〈ぐぐりの下等娼婦〉(insoumise)としても描かれている<sup>12</sup>」と述べた。マネは、西洋の伝統的な「ヌード」の枠組み

や道具立てを用いて、個性的で生々しい「裸」を描いたのである。「下層階級の女」というイメージには、彼女のぶしつけなまでの視線も関与していたと思われる。批評家たちの執拗な攻撃は、「女」の側からのこうした大胆な眼差しを前にした男性鑑賞者の、やり場のない苛立ちでもあっただろう。

オランピアの身体表象については、さまざまな分析がなされているが、この表象自体にも不可解で矛盾に満ちた特徴が見られる。とりわけ注目されるのは彼女の左手である。それは局部を隠し、拒絶するかのような硬さを持っていると同時に、逆にその部分を誇示する効果も持っている。また、左右の目の描き方、とりわけ黒目の部分がやや不均衡で左目の瞳が少し大きいことにも気づく【図2】。さらに、オランピアの顔の背後には茶色い衝立（日本の屏風の裏側）があり、そこから彼女の顔は白く浮き上がって見えるのだが、よく見ると、顔の左側の赤い花の下には、赤みがかった褐色の豊かな髪が広がっている<sup>13</sup>。したがって、彼女の顔は左右で異なる様相を見せているのである。冷たく見えるのは特に右半分で、左半分は赤い花と髪の毛によって、右側よりもっと官能的な様相を呈しているのである。髪の毛は茶色の背景とほとんど同じ色であるために、このことはタブローを十分に見つめていなければ見えてこないののであるが、この左右の不均衡は、オランピアが暗に含んでいる両義性のひとつである。

さて、一八六五年のサロン展会場で、『オランピア』の前に

立ちつくす二人の若い男がいた。二十五歳のエミール・ゾラ【図9】と二十六歳のポール・セザンヌ【図10】である。この二人がエクサン・プロヴァンスのコレージュ時代から強く結ばれた親友であったことはよく知られている。ゾラは五八年、十八歳の時にパリに出てきたが、そのゾラに熱心に誘われて、六一年にはセザンヌもパリにやってくる。二人はしばしば行動をともしていて、おそらくこの六五年も連れだつてサロン展を訪れたと考えられる<sup>14</sup>。そして、絵の中の女の眼差しとその



図9



図10

矛盾に満ちた表象は、この作家と画家の心底に深く刻み込まれたと思われるのである。

本稿においては、マネの『オランピア』が、ゾラとセザンヌの創作活動にどのように関与したのか、また彼ら三人が互いにどのような影響を与え合いながら、それぞれのイメージを発展させていったのかについて、検討していきたい。その際に、とりわけ本稿において注目するのは、「絵の



中の女の眼差し」と、それと対になるものとしての「女を見る男の眼差し」である。この観点から、ほぼ年代を追って、ゾラのマネ論（一八六七年）と『テレーズ・ラカン』（一八六七年）、セザンヌの《モデルヌ・オランピア》（一八七〇年頃、および一八七三―七四年）、ゾラの『居酒屋』（一八七七年）とマネの《ナナ》（一八七七年）、さらにはセザンヌの《永遠の女性》（一八七七年頃）とゾラの『ナナ』（一八八〇年）と続いていく一連の流れを見ていくことにする。

## 二 ゾラのマネ論と『テレーズ・ラカン』（一八六七年）

ゾラは、『オランピア』を見た翌年の六六年五月、『エヴェヌマン』紙で美術批評家として本格的にデビューし、大々的なマネ擁護を展開する。そして、「マネ氏の場所は、クールベ氏と同じく、また独創的で力強い氣質を持ったすべての画家と同じく、ルーヴルに印づけられている」と宣言した<sup>15</sup>。八歳年下の新進批評家の記事に感激したマネは、すぐさま礼状を送って面会を求め、二人は親しくなる。ゾラは、六七年一月には長大なマネ論「絵画における新しい流儀…エドゥアール・マネ」<sup>16</sup>を発表するが、そこではマネの作品の中でもとりわけ『オランピア』について、「この絵はまさしく画家の血であり肉である」、「この絵は、彼の才能を特徴的に表す作品、彼の力を示す最高

の印として留まるだろう」と述べて、高い評価を与えている<sup>17</sup>。この論考の中で、ゾラはマネ独特の氣質として、「色調の相互関係におけるきわめて繊細な適確さ」、画面全体の「明るい色調」や「主題を、たがいに統御し合う大まかな色の広がりとして知覚する目」を指摘するが、もうひとつ重要な点は、マネの絵に「やや素っ気ないが魅力的な優雅さ」を見ていることである<sup>18</sup>。この特徴は、マネ論全体の中で、「荒々しさと優雅さに満ちた」、「優美な硬さ」、「甘美な粗暴さ」、「苦さと甘美さ」といったいくつかの撞着語法（オクシモロン）によって、繰り返される<sup>19</sup>。この互いに矛盾する意味素を一つの表現の中に結びつける修辞法は、ボードレールも好んだ文彩であるが、ゾラはマネの魅力を表すのにしばしばこの表現手段を用いている。こうした特徴はゾラがとりわけ、『オランピア』の矛盾に満ちた表象から感じとったものかもしれない。

ゾラのマネ論にはまた、後に「純粹絵画論」の端緒として有名な次のような一節がある。

あなたには裸の女性が必要だったので、たまたま出会ったオランピアを選んだのだ。あなたには明るく光に満ちた色斑が必要だったので、花束を置いたのだ。あなたには黒い色斑が必要だったので、片隅に黒人女と猫を置いたのだ。こうしたことすべてが何を意味するのか、あなたはほとんど知らないし、私も知らない<sup>20</sup>。

主題は口実に過ぎず、色彩や造形こそが重要なだと主張するこの言説は、モダニズム絵画の起点として位置づけられる。しかし、ゾラがマネの絵の美しい色斑に魅せられたのは確かだとしても、これはマネ弁護のための一種の詭弁であるだろう。なぜなら、ゾラはこの同じ文章の中でオランピアについて、「それは十六歳の若い娘で、おそらくエドゥアール・マネが平静に、あるがままを写し取ったモデル」であり、「若くしてすでに色褪せた裸」、さらには、「私たちが歩道で出会う、色の褪せた薄いウールのシヨールで瘦せた肩をすっぽりと包んだ現代の娼婦」である<sup>21</sup>と、かなり具体的な記述をしているからである。ここでゾラが喚起しているのも、貧しい階層の瘦せた娼婦である。そして、ゾラがオランピアの特異なエロティシズムに強く反応したことは、マネ論とほぼ同じ頃に構想された小説『テレーズ・ラカン』を読めば明らかとなる。

『テレーズ・ラカン』は、ゾラが六六年十二月に発表した『ある恋愛結婚』という短編に基づいて執筆した小説で、六七年の夏から秋にかけて雑誌に掲載され、十一月末に刊行された。この小説には『オランピア』の影響がさまざまな形で表れていることが、レスブリッジという研究者によってすでに指摘されている<sup>22</sup>。『テレーズ・ラカン』の主な舞台は、パリ左岸の昼間でも暗いような寂れたバサージュの小間物屋であり、テレーズはそこに、病弱の夫カミーユとその母親のラカン夫人と三人で

ひっそりと暮らしている。次の引用は、小説の冒頭部で彼女の姿がはじめて薄暗い店のショーウィンドウに浮かび上がるところである。

夏の昼近く、〔…〕片側のショーウィンドウのボンネットの後ろに、若い女の、青白く、深刻な横顔が、ようやく見分けられるようになった。店内を支配する暗闇のなかからこのシルエットがぼんやり浮き出してくるのだ。その瘦せた狭い額にはっそりとした高い鼻が続いていた。唇が淡いバラ色の二本の細い線をなし、短い筋張ったあごが、しなやかでぼつてりとした輪郭を描いて、首筋につながっていた<sup>23</sup>。（強調引用者）

暗闇の中から白っぽく浮かび上がるシルエットは、やはり黒と白の対比をもつ『オランピア』と共通している。ゾラはマネ論の中で、『オランピア』を最初に見たときの印象をつぎのように書いていた。

オランピアは白いシートの上に横たわり、黒い背景の前で大きな青白い色斑をなす。〔…〕最初眺めたときには、タブローの中に二つの色調、互いに際だつ二つの激しい色調しか見分けられない。しかも細部は消え去っている。娘の頭部を見ていただきたい。唇はバラ色の二本の細い線であ

り、目はいくつかの黒い線に還元されている。<sup>24</sup>（強調引用者）

二つの引用では、唇の描写がほとんど同じである。小説の方では、「瘦せた狭い額」、「ほっそりとした高い鼻」、「短い筋張ったあご」といった顔の造作を表す形容詞に対して、「しなやかでぼつりとした輪郭」には、相反する形容詞が使われていることにも注意したい。

《オランピア》の含むさまざまな矛盾、とりわけ、その落ち着き払った表情と官能性をかきたてる舞台装置の齟齬や、セクシュアリテを隠しつつ誇示しているといった矛盾について先に述べたが、テレーズもそうした両義性を持つ女性として描かれている。彼女は病弱の夫との静かで閉じこもった生活を強いられているが、実は母親はアフリカ人であるという設定になっている。彼女はラカン夫人の軍人の兄が、「すばらしい美人」だったというアルジェリアの現地女性に生ませた子供で、二歳の時にラカン夫人に引き取られ、従兄のカミーユと一緒に育てられてきたのである。そこから、彼女の性質の二重性が生じる。

彼女は内向的になっていた。小声で話し、物音を立てずに歩き、うつろな瞳を開いて、椅子に座ったとき、黙りこくっているのが習慣になった。しかし、腕を上げたり、足を踏み出したりすると、彼女の中には、猫のようなしなやか

さが、素早く力強い筋肉がひそんでいるのが感じられた。このまどろんだ肉体には、ありあまるエネルギーや情熱が眠っていたのだ。<sup>25</sup>（強調引用者）

ここには、明らかに《オランピア》に描かれた猫や黒人の召使いの影響が認められる。それらは官能性や情熱を付与する要素となっているのである。こうしたテレーズの前に、役所に勤める夫の仕事仲間のロランが現れる。ロランはたくましく血色のいい男で二人はすぐに肉体関係を持つようになる。しかし、その関係は家族の前ではあくまでも隠さねばならなかった。

このむごい芝居、欺瞞だらけの生活、昼間の燃えるような口づけと、夜の装われた無関心さとの対比が、若い女の血管に新たな欲情を注ぐのだった。<sup>26</sup>（強調引用者）

テレーズとロランは、夫カミーユの存在が邪魔になって殺害の計画を実行する。三人でセーヌ川にボート遊びに出かけてカミーユをボートから突き落とし、事故を装ったのである。その後、ロランはカミーユの死体が上がってこないかと、毎日のように、かつてシテ島の東端にあった死体公示所（モルグ）に通う。ここでは、身元不明の死体が展示されており、一種の無料の見せ物小屋として、パリ市民の好奇心を引きつけていたのである。<sup>27</sup>そこに次のような場面がある。

「死体公示所で」あるとき、二十歳ばかりの女を見たことがある。大柄で豊満な庶民の娘で、まるで石の上で眠っているようだった。みずみずしく、ぼつてりとした、その白い姿態がなんとも微妙で、柔らかな色合いを帯びていた。彼女は首を心もち傾けて、少し微笑み、その胸を挑発するように差し出していた。その首にネックレスの影のような黒い縞模様がなかったら、放蕩の限りをつくした高級娼婦のようだった。それは、失恋して首を吊った娘だった。ロランはこの若い女をいつまでも見つめ、その肉体のあちこちに視線をさまよわせ、恐怖のまじった欲望に心を奪われていた<sup>28</sup>。（強調引用者）

この二十歳くらいの若い女性はあたかもオランピアのように、首にネックレスに似た黒い縞をつけている。興味深いのは、最初の方で見た《オランピア》についてのサロン評の中で、「皮膚は死体のようだ」とか、「群衆はマネの絵の前に死体公示所に行くように押し寄せる」といった表現があったことである。ゾラはこれらのサロン評を意識していたのだろうか<sup>29</sup>。ここで注目したいのは、その若い女の裸体を見るロランの欲望の交じった視線が描かれていることである。それに対して死んだ女性の方は、もちろんロランを見返すことはない。ここには屍体愛（ネクロフィリ）という別のファクターもあるが、男が女

を見るという構図が取り戻されていることを指摘しておきたい。しかも、こちらは大柄で豊満な女性で、オランピアの痩せた身体とは異なっている。ゾラはマネの絵を、おそらく彼自身の嗜好に合わせて変換しているのである。

ただし、《オランピア》の強い眼差しは、小説の中では別の形で表れていることも付け加えておかなければならない。この小説では、ラカン夫人がフランソワという猫を飼っていて、この猫は黒猫ではなく太った虎猫であるが、テレーズとロランの姦通をいつも暗闇の中で見つめているのである。カミーユを殺害したあと、二人は結婚するにいたるが、カミーユの亡霊に怯えて、心の安まる時がない。

フランソワはロランを警戒し、椅子に飛び乗ると、毛を逆立たせて脚をぴんと突き立て、新しい主人を厳しい様子でにらみつけた。猫がきらいなロランは、フランソワがこわくなった。恐怖で神経が高ぶっていたせいで、この猫が、カミーユの復讐をしようと飛びかかって来そうな気まじりだ。「こいつめ、全部知っているにちがいないぞ。なんだ、瞳をやたら開きやがって。そこに何を思っているのか書いてあるじゃないか」、ロランは獣の動かぬ視線に射すくめられて、目を伏せるしかなかった<sup>30</sup>。（強調引用者）

ロランはついに猫を殺してしまうが、この猫のじつと動かない



眼差しは、その後、半身不随で口がきけなくなったラカン夫人の眼差しに受け継がれ、最後までテレーズとロランを糾弾し続けるのである。この小説においてゾラは、男が裸体の女を見るという構図を取り戻しているものの、それは「死体公示所」における「恐怖のまじった欲望」に他ならない。一方、相手からの強い視線は、異なる形に転化されてはいるが、小説全体を貫く無言の糾弾として、主人公の二人を恐怖に怯えさせ、ついには自殺に追いやってしまうのである。

### 三 セザンヌの《モデルヌ・オランピア》

(一八七〇年頃、一八七三—七四年)

《オランピア》の記憶は、セザンヌの創作にも幾度となく立ち現れてくる。その影響がもつとも顕著なのは、言うまでもなく《モデルヌ・オランピア》と題された二点の油彩であろう。一点は一八七〇年頃【図11】、もう一点は一八七三年から七四年【図12】の制作と考えられ、後者は第一回印象派展に出品されている。オルセー美術館に所蔵されている後者については、この絵を所有していた医師でコレクターのガシエ博士の息子ポール・ガ



図 11



図 12

シエの証言が残っている。すなわち、一八七三年にセザンヌがオーヴェール・シュール・オワーズに滞在していたときに、同地で自宅に若い芸術家たちを好んで集めていた父親のガシエ博士とセザンヌの間で、ある時マネに関する議論が持ち上がり、博士が《オランピア》を賛美すると、セザンヌが対抗心を露わにして、自分の方がもつとうまく描けるといった類の挑戦を投げつけたという。セザンヌはすぐさま即興でこの絵を描き始めたが、それがスケッチのような状態に留まっているのは、それ以上筆を進めることで絵の均衡が破れてしまうことを恐れて、博士が筆を止めさせたからであるらしい<sup>31</sup>。この証言の信憑性については定かではないが、セザンヌがマネに対して、賛美と



図 13

コンプレックスと挑戦の入り交じったきわめて複雑な感情を抱いていたであろうことは十分に推察される。モネの伝えるカフエ・ゲルボワでのエピソードで、セザンヌが自分は一週間も手を洗っていないからと言って「ムッシュ・マネ」と握手することを拒否したという話は有名である。《モデルヌ・オランピア》*Une moderne Olympia* というタイトル自体が、マネのタブローにいわば「古典」としての敬意を払いつつ、それを過去のものとすることによって、皮肉と挑戦を投げかけたものに他ならない。

マネの《オランピア》とセザンヌの二点を比較してみると、もっとも大きな違いは、後者にはオランピアを見るセザンヌ自身と思われる男性の、斜め後ろからの姿が描き込まれていることである。女性の視線に注目すると、最初のヴァージョンでは、

彼女は比較的はつきりと男性の方を見ているようである。しかし、よく見るとその目には黒目が描かれておらず、やや虚ろな眼差しに思える【図13】。また、彼女はマネのオランピアとは異なっており、身体を丸め、裸体を隠そうとしている。その髪の毛は豊かで体つきも

豊満であり腰がリングゴのように丸い。このタブローの舞台装置は、マネの《オランピア》のそれよりも、もっと官能性を掻きたてる要素を持っている。黒人女の召使いはほとんど裸体であるし、テーブルの上には果物や酒瓶が置かれて饗宴を示し、赤いカーテンや金色のモール、巨大な花瓶、白い天蓋のついたベツドにいたるまでが、鮮やかな色彩による独特のバロック的な形状を描き出している。この絵は別名《パシヤ》とも呼ばれており、マネの《オランピア》がパリの現実の都市生活を喚起するのに比べて、よりオリエンタリスムので夢的な空間を描き出していると言えよう。それはおそらく、セザンヌ自身の夢想により忠実なのである。

一方、二番目のヴァージョンは、かなり戲画的な調子になっているが、男性の姿は少し小さくなり、「パシヤ」に似たところはなくなっており、後ろに落ちた帽子とステッキによって現実のブルジョワ紳士を思わせる姿となっている。テーブルがはつきりとベツドの前に位置づけられたことによって、ベツドは奥へと退き、男性とオランピアの距離は前よりも離れて、あたかも観客が舞台の上を見上げているような位置関係になっている。この絵で特徴的なのは、黒人の召使いが男の客の前で、彼女を覆っていたヴェールを取り去って裸にしているということである。多くの批評家が、この絵の演劇性を指摘し、そこにエロティックでドラマティックな効果を認めている。男の帽子が後ろに落ちているのは、そのようにして露わにされた裸を前にして



図 14



図 15



図 16

の驚きを表しているのだろうか。我々としては、こうした演劇的効果は、ゾラが小説『ナナ』（一八八〇）の第一章で、ナナが「金髪のヴィーナス」として、ヴァリエテ座の舞台に初登場し、その裸体によって観客を完膚なきまでに圧倒し、魅了してしまう場面に想を与えた可能性を指摘しておきたい<sup>32</sup>。

この絵ではオランピアは男性を見下ろす位置にいる。しかしながら、彼女の眼差しは第一ヴァージョンよりもさらに曖昧になっていて、目鼻立ちも定かではなく、彼女はただそこに女の肉体としてあるように思える。また、ここにはマネの《オランピア》のように、淫蕩のシンボルであると同時に客を威嚇する

黒猫の存在はなく、代わりに男性客の忠実な友のような黒い子犬が、客と並んでオランピアの方を見ている。そして、男性の手には彼女の方を向けてステッキが握られている。セザンヌのオランピアは、あくまでも性的客体として、男性の視線の対象として示されているのである。

セザンヌが自身のタブローに「モデルヌ」という形容詞をつけたのはなぜだろうか。《ウルビーノのヴィーナス》や《裸のマハ》を踏まえたマネが、伝統との関わりを意識せざるを得なかったのに対し、セザンヌはおそらくそうしたマネのこだわりを軽々と乗り越え、タブローの中で自身のエロスを解放することができたのかもしれない。

《モデルヌ・オランピア》には黒猫は登場しないが、油彩《ナボリの午後》（一八七六―七七頃）【図14、15、16】に関連すると思われる二つの水彩には召使いの女性とともに黒猫が描かれており、明らかにマネの《オランピア》の影響が認められる。一

点は《ラム酒入りポンチ》(一八六六—六七)と題された作品【図17】で、ここには青いベッドの上に横たわる豊かな髪の奔放なヌードの女性と、その隣でパイプを加えて彼女の方を見下ろす男性、その後ろの深紅のソファと白いクロスのかかったテーブル、お盆を運んでくる緑のブラウスを着た白人の召使いが、鮮やかな色遣いで描かれている。図版では判別しにくいですが、画面の左端下半分に沿うように、尻尾を上にして、女性の長く伸ば



図 17



図 18

した右腕の方に向かってくる黒猫が描かれている。もう一点は、油彩【図16】とほぼ同じ構図を持った水彩の《ナポリの午後》(一八七〇—一八七二)【図18】で、ここには油彩にはない黒猫の姿が右下に描かれている。

これら一連の作品の特徴は、ベッドの上に男女のカップルが描かれていることであり、ここでは男性は《モデルヌ・オランピア》におけるような観客ではなく、場面の当事者となっている。アドリアーニは、マネの《オランピア》のかなり落ち着いたポーズと比べて、セザンヌの描くのは激しい狂奔であり、彼はマネやクールベが試みたよりもいっそう抜本的な伝統との断絶を目指したと指摘している<sup>33</sup>。黒猫は「淫蕩」を表すシンボルとしての機能を持つていると同時に、セザンヌのマネ

に対する皮肉と挑戦でもあるだろう。これらのイメージには、ドラクロワの影響も大きいと思われる。リウオルドは、こうした情景はセザンヌの、「もつとも甘美な夢のイメージの一つ」、彼が「現実にはかなえられないが、旋風のような情熱と花火のような色彩によって紙の上に実現することができたもの」であった可能性を指摘している<sup>34</sup>。

もうひとつ、黒猫が描かれた作品として、一八七七年頃の制





図 19

作とされる《オリンピア》と題された水彩スケッチ【図19】がある。ここでは女性の顔はほとんど描かれておらず、ベッドの上にはほぼ水平に横たわっているだけである。そして、召使いと思われる女性がその上にかがみ込み、さらにシルクハットをかぶった男性が彼女を上から見下ろしている。ここではオリンピアは、その眼差しをまったく剥奪されて、完全に男性の視線の支配下に置かれている。マネの絵を想起させるのは、女性の足元で尻尾を立てている猫の存在だけであるようだ。したがって、

セザンヌにおいては、マネの《オリンピア》を特徴づけていた「女の眼差し」は弱まってほとんど考慮されなくなり、それに代わって、男性の存在とその眼差しがクローズアップされていくと言えるだろう。

#### 4 ゴラの『居酒屋』とマネの《ナナ》（二八七七年）

次に検討したいのは、「ナナ」のイメージである。ゴラは代表作『ルーゴン＝マッカル叢書』（全二〇巻、一八七一九三）を構想した当初（一八六八年末）から、そのひとつの巻を娼婦の物語にすることを決めていた。ゴラのナナは、見事な金髪と白く豊かな肉体を持っていて、赤褐色の髪と痩せた身体を持つオリンピアとは異なっているが、ナナの発想源のひとつはやはりオリンピアであろう。なぜなら、ナナは下層階級の出自であることがその大きな特徴であり、また、最下層の「もぐりの娼婦」からバリ随一の「高級娼婦」までの振幅の激しさを持っているからである。彼女は、まず第七巻『居酒屋』で屋根職人クーポーと洗濯女ジェルヴェーズの労働者夫婦の娘として生まれ、小説終盤の第十一章では魅力的な十五歳の娘に成長する。しかしこの小説では彼女はまだ、後の『ナナ』（第九巻、一八八〇）のヒロインのような、近づく男をすべて破滅させる恐ろしい「宿命の女」の相貌は現していない。ただ、自分の魅力をも十分に知っていて、あらゆる男を本能的に誘惑する若い娘として示されている。マネの《ナナ》【図20】は、美術史研究者によって、しばしばゴラの小説『ナナ』と比較されているが<sup>35</sup>、マネの絵は、後から書かれた小説『ナナ』ではなく、明らかにこの『居酒屋』終盤のナナに想を得て描かれたと考えられる<sup>36</sup>。『居酒屋』第十一章は、七六年十月末から十一月にか



けて雑誌『文芸共和国』に掲載されており、マネが《ナナ》に取りかかったのはちょうどその頃だと思われる。

マネのナナは、オランピアとは異なって鑑賞者ににこやかに微笑みかけており、一見、伝統的な「視ることの制度」に適合した女性イメージを提示しているように思われる。しかし、この絵は一八七七年のサロンに落選した。そして、同年五月のサロン開幕と同時に、キャピュシーヌ大通りの「装飾品、絵画、扇」を扱うジルーの店のショーウィンドウに展示されたが、ユイスマンズの報じるところでは、「朝も晩も、人々がこの絵の



図 20

前に群がり、群衆の怒りの叫びや笑い声を引き起こし」という。「ナナ、あの『居酒屋』のナナが、特上の米粉の白粉を塗っている。ひとりの紳士がそれを眺めている<sup>37)</sup>」このタブローがスキヤンダルを引き起こした一因は、それが「あの『居酒屋』のナナ」だったことである。

視線に注目して、マネの《ナナ》を見ていきたい。彼女は下着姿で、右手にバフ、左手に口紅を持って化粧をしながら、鑑賞者の方に誘惑的な眼差しを送っている。それは見られることを意識している女の、自信に満ちたポーズである。フランソワーズ・カシヤンはこの絵の解説<sup>38)</sup>の中で、『居酒屋』の次のような一節を引用している。

その日「日曜日」は朝から身支度をし、筆筒の上に掛けてある小さな鏡の前で、何時間もシュミーズのままでいた。その姿は、窓からアパート中の人々に見えるので、母親は怒って、下着姿でうろうろするのはいい加減にやめるように言うのだった。しかし彼女は、少しも動じることなく、脚も露わに、シュミーズを肩からずらし、髪もばらばらに乱れたままで、額に砂糖水で巻き毛を貼りつけたり、編み上げ靴のボタンを縫い直したり、ドレスを繕ったりしていた<sup>39)</sup>。(強調引用者)

彼女は自分の下着姿をわざとアパート中に見せようとしている



図 21

りの女工をしているが、小説には若い娘ばかりのその仕事場の大きく開いた窓の下で、何時間も立ちつくして中の様子を見ている老人が出てくる。その男はナナが外に出ると必ず後をつけて歩くのである。

最初のひと月は、ナナもその老人のことをとても面白がっていた。いつでも彼女の後をつけている姿は見るからに滑稽だった。文字通り女の尻を触る男 (*un vrai fouille-au-pot*) で、人混みの中で、なにくわぬ顔をして後ろから彼女のスカートを探るのである。<sup>40</sup> (強調引用者)

のである。こうしてお洒落をしたナナは仲間の女の子たちと大通りに繰り出して、誰彼構わず自分たちの魅力を見せつける。この箇所は、ルノワールが挿絵【図21】を描いているが、マネの《ナナ》においても、その微笑は不特定多数の鑑賞者に向けられている。

『居酒屋』のナナとマネのタブローに共通するもうひとつの要素は、老紳士の存在である。『居酒屋』のナナは造花作

ここで、マネのイメージが、ゾラのテキストの細部を利用して作られている可能性を指摘したい。問題は、この *fouille-au-pot* という表現である。これは今では使われない俗語であるが、ゾラの『居酒屋』は文学史上、民衆階級の俗語をテキストの中に大量に取り入れていることで有名である。pot とは、一般には「壺」や「植木鉢」の意であるが、俗語で「お尻」を意味する *fouiller* は「ぐぐる、まぐぐる」という動詞なので、*fouille-au-pot* は「尻を触る男」という意味になる。

この画面右端で切断されている紳士は、どこを見ているのだろうか【図22】。ホーフマンは「紳士の鋭い視線は、女性の腰



図 22

のくびれに注がれているが、同時に、それはあたかも放心しているかのように、宙空にさまよっている」と書いている。つまり紳士はナナのお尻を見ていると同時に、「なにくわぬ顔」をしているのである。マネのタブローは、まばゆいまでに白いペチコ

ートに包まれたナナの腰を中心に据えて組み立てられているが、ナナを挟んで、紳士の頭部と左右対称の位置に緑色の植木鉢 (pot) が置かれているのは偶然だろうか。紳士の視線は、ナナのお尻を見ていると同時に植木鉢の方を見ているのである<sup>41</sup>。

ナナの腰を左右から挟み込むように置かれている白と緑のクッションにも注目したい。奇妙なのは、植木鉢と似た緑色をしたクッションの右半分に黒い影が施されていることである。画面にこのような影を落とす物体は見あたらない。このクッションの黒い三角形に注目すると、それが紳士の右腕とその手に握られたステッキが作っている三角形とほぼ平行関係にあることがわかる。つまり、このクッションの影は、紳士の右腕がナナの腰へと迫っていく動き、もしくはその欲望を表しているように思えるのである。斜めの筆触もその動きを示している。また、この緑色のクッションがナナの腰と接している部分では、後ろのソファに置かれているはずのクッションが、まるで腰に直接押し当てられているかのような筆触を認めることができる。この緑色のクッションは、ナナの腰へと向かう紳士（および絵筆を持った画家自身）の欲望の表象ではないだろうか<sup>42</sup>。

マネのタブローでは、ナナはこの紳士の存在を無視して横に待たせたままで、新たな客（鑑賞者）の方へと微笑みかけている。『居酒屋』のナナも、一時はくだんの老紳士の世話になるのだが、老人をうまくあしらっては、別の男たちに媚態を振りまき、ついには老人を置き去りにして若い男と逃げてしまう。この点で

も、ゾラの小説とマネの絵画は似通っているのである。ホーフマンは、とりわけ審査員たちの感情を害し、作品を落選させたのは、シルクハットの紳士の存在であると指摘する。審査員たちの中の何人かは、この訪問客に自分の姿を認めて狼狽したのだろうと言うのである<sup>43</sup>。エドモン・バジールも、後から付け加えられた紳士は、ない方がよかったとする意見に与しており、「このコケットな女の挑発的なポーズは、この邪魔な男がいなくとも、十分に説明される」と述べている<sup>44</sup>。男性鑑賞者不快にさせたのは、この紳士の存在だったようである。

マネの絵は、当時の公然の風習であったブルジョワ紳士と高級娼婦の関係をあからさまに示しており、このことがサロン落選の主たる理由であろう。しかし、この絵で特徴的なのは、金銭で買われる商品である女の方が優位に立っており、パートロンである男を無視するような態度を取っていることである。ロバート・ハーバートも、「彼女は生意気な独立性をもっており、援助してくれる男を支配することが出来るように見える」ことを指摘している<sup>45</sup>。これは、十二年前に展示された『オランピア』と共通する特色であろう。『オランピア』は、とりわけ大きな花束の存在によって、金銭で買われる娼婦であることが明示されている一方で、その毅然とした眼差しによって、鑑賞者を戸惑わせたのであった。マネのナナは、『オランピア』とは異なつて、鑑賞者の方ににやかな微笑みを投げかける。しかし、その微笑みは、彼女の前に立つ誰にでも向けられているのであ

り、男性はいくらでも取り替えが可能なのである。男性は、たとえ一時のあいだ彼女を手に入れたとしても、すぐに傍らの紳士のように、置き去りにされてしまい、無視されてしまう。このことが、男性鑑賞者を居心地悪くさせた大きな原因であろう。金銭的に依存しながらも男に対して優位に立ち、しかも不特定多数の男に魅力を振りまくこのナナの娼婦性は、すでに見てきたように、ゾラの『居酒屋』におけるナナの特徴であった。マネの《オランピア》はゾラに深い影響を与えたが、こんどはゾラの小説の登場人物がマネに主題を与えた。そしてマネは、ゾラが『居酒屋』の終末で予告するにとどめた高級娼婦としてのナナの近未来の姿を示すとともに、ナナと老紳士と鑑賞者の間に巧妙な三角関係を構築することによって、ナナという娼婦の特性を視覚化してみせたのである。

## 五 セザンヌの《永遠の女性》（一八七七年頃）と

### ゾラの『ナナ』（一八八〇年）

ゾラが自身の小説『ナナ』の具体的な構想にとりかかるのは、一八七八年に入ってからのことである。マネのタブローの方が明らかに先行しており、今度はゾラがマネから示唆を受けたことは十分考えられる。マネの《ナナ》の影響がしばしば指摘されるのは、小説の第五章で、ナナが楽屋を訪問してきた客たち

の前で化粧をする場面である。それは、ナポレオン三世の宮廷で皇后の侍従長をしているミュファ伯爵と義父のシユアール侯爵が、外国の皇太子を案内してきたもので、このときミュファ伯爵は、彼女の化粧の動作と、厚化粧をほどこした顔に魅了され、ナナの虜になってしまふのである<sup>46</sup>。あるいは、小説の第七章で、ナナが衣装戸棚の姿見の前で衣服を脱ぎ、鏡に映った自分の姿をうっとり眺めながら、ミュファ伯爵の前で自慰に耽る場面も、マネのタブローとの関連が指摘される。

しかしながら、ゾラの『ナナ』の中心的な構想に示唆を与えた絵画があつたとすれば、それはセザンヌの《永遠の女性》【図23】であつただろう。この絵は、リウオルドのカタログ・レゾネによって、一八七七年頃と推定されている。ゾラは、新しい小説に取りかかるときには、たいていの場合、最初に「エ



図23

た絵画があつたとすれば、それはセザンヌの《永遠の女性》【図23】であつただろう。この絵は、リウオルドのカタログ・レゾネによって、一八七七年頃と推定されている。ゾラは、新しい小説に取りかかるときには、たいていの場合、最初に「エ



ボッシュ」と名づけられた準備ノートを書くが、そこではまず小説の中心的主題が提示され、それに続いて小説の大まかな筋立てが組み立てられていく。『ナナ』の場合は例外的にヒロインが先に存在し、高級娼婦の世界についての調査がやや先行したが、『エボッシュ』が出来上がったのは、一八七八年七月のことである<sup>47</sup>。そのごく最初の方につきのような文章がある。

哲学的主題は以下の通り。ひとつの社会全体が、女の尻を夢中になって追いかける。一匹のメス犬の後ろに猟犬の群れがいるが、メス犬は発情しておらず、追いかけてくるオス犬どもを軽蔑している。オスの欲望の詩 (*Le poème des désirs du mâle*)、世界を動かす大いなる梃子 (い)。それは尻と宗教だけだ。

ナナを中央に、偶像のように示す必要がある。その足元に、動機も気質もさまざまな、あらゆる男たちがのたうち回っている。彼女の周囲に五〜六人の女たちを配置しよう。〔…〕しかし、とりわけ大勢の男たちの集団を集めよう。彼らは社会全体を代表することになるだろう。<sup>48</sup> (強調ゾラ)

この後、ゾラは、ナナをめぐる男性の登場人物たちの各タイプを考えつつ列挙していく。妻と年頃の娘のいる名望家の高級官僚、若い遊び人の「恋人」、株式仲買人、競馬好きの貴族、色

狂いの老人、パリの洒落者の貴族、大金持ちの田舎貴族の息子、さらには将校、宮廷の侍臣、上院議員、外国の王侯貴族、大使たち……。こうして登場人物やいくつかの筋立てを構想した後で、ゾラは次のように書く。

最後には、すべての登場人物が、ナナの足元で打ち倒されているところを示す必要がある。彼女は自分の周囲に、廃墟と死骸しか残さない。〔…〕彼女はすべてを一掃し、液化させる。——それでいて彼女は相変わらず肥え太り、自分が引き起こすあらゆる不幸にもかかわらず、気のいい娘であるが、快楽と出費と浪費の必要に駆り立てられている。——彼女は手に触れるものすべてを溶解させる。彼女はわれわれの社会の崩壊を導く酔母であり、裸体であり、尻である。——最初の上演のときに、彼女を裸体としてしっかりと提示すること、劇場全体が尻に燃え上がる。大いなる発情——彼女は中心となる肉体である。<sup>49</sup> (強調ゾラ)

これらのイメージに、セザンヌの『永遠の女性』との類似性を認めるのは容易であろう。

セザンヌの作品は、『黄金の子牛』、『女性の勝利』、または『美しきアンペリア』『*La Belle Impéria*』とも呼ばれている。「黄金の子牛」は、『出エジプト記』に由来する旧約聖書のエピソードであるが、ここでは一般的な「偶像崇拜」を意味していると

考えてよいだろう。『美しきアンペリア』は、バルザックの『流滑稽譚（コント・ドロラティック）』（一八三二—三七）の一篇で、カトリック教会の頽廢を諷刺した短編であり、アンペリアは枢機卿や王侯貴族たちを手玉に取る娼婦の名前である。いづれにせよ、これらのタイトルは女性への崇拜や賛美を表している。

中央の天蓋のついたベッドに、一人の裸体の女性がいて、その周囲を多くの男たちが取り巻いている。ヌードの真下には、後ろ向きの大きな頭部があり、セザンヌ自身と考えることができる。その両側にいるのは、二種類の異なる男たちであると言われ、クールベの《画家のアトリエ》の影響が指摘されている。向かって右側には、様々な種類のアーティストたち、すなわち、上部からカンヴァスに向かう画家、手品師または指揮者、青と白のストライプの服を着た一組のアクロバット、トランペットを吹く音楽家たち、盆の上にワインと黄色い果物をのせた料理人。そして、左側には、社会的なステータスを持った職業の人々、つまり、司教帽をかぶり司教杖を手にして赤い法衣をまとった司教、銀行家、軍人、財界人、法曹界の人物などが配置されている<sup>50</sup>。あまり指摘されないことだが、画面の下部には、女性から顔を背け、手前に向かって逃げ出してくるような人々が四人描かれている<sup>51</sup>。

先に引用したゾラのエポッシューは、「偶像」として、「中心となる肉体」としてのナナの周囲に、さまざまな職業の男性を集

結させている点で、セザンヌ作品と明らかな類似を示している。ヴェルナー・ホーフマンは、彼が一八七五年頃の制作と書いている《永遠の女性》について、「ゾラはこの寓意的な反神格化の作品をおそらく知らなかっただろう」として、ゾラの『ナナ』草稿が、『永遠の女性』に対するコメントのように感じられる<sup>52</sup>。ことは、「驚くべきこと」であると述べている<sup>52</sup>。しかし、ゾラはセザンヌのこの作品を本当に知らなかっただろうか。リウォルドが、この作品の制作を一八七七年頃と考える主な根拠は、ここには斜めに平行して置かれる「構築的筆触」<sup>53</sup>が随所に見られるからであり、それが風景画に出現するのが一八七六—七七年と考えられているからである<sup>54</sup>。この「構築的筆触」は、命名者のセオドア・レフによれば、セザンヌが「印象主義を体系化し強化する」ため、「印象主義を美術館の芸術のように堅固で永続的なものにする」ために試みた努力であり、一八八〇年頃の《マンシーの橋》や《メダンの館》などの風景画や静物画においてその純粹な到達点に達した技法である。リウォルドは、実物に基づいた風景画よりも、まず《永遠の女性》のような空想的主題を持つ構想画において、セザンヌはこの技法の可能性を追求したのではないかと考えている。一八七七年頃という制作年代は、こうした技術的側面からの推測に基づいていることを確認しておきたい。

いづれにしても、セザンヌの《永遠の女性》とゾラの『ナナ』のためのエポッシューは、非常に類似したイメージを提示してい

るので、両者の間に何らかの関連があるのは間違いないだろう。もしこの絵が一八七七年の制作であるとすれば、セザンヌはこの年かなり長くパリに滞在していたので、ゾラがこの絵か類似したデッサン等を見た可能性は十分にある。セザンヌは、この年の二月末頃には、「パリの自宅をよく仕事をしている」ことが、ギョーマンからガシエ博士宛ての書簡によって知られ、同年春に開催された第三回印象派展には、十六点もの作品を出品していた<sup>55</sup>。また、この年のサロンには前述のようにマネの《ナナ》が落選し、ジルーの店でマネの《ナナ》を見たセザンヌがまたもや対抗心を燃やし、彼自身のイメージする「ナナ」を描いた可能性も考えられる。また、少年時代から互いの「女性」観を熟知していたゾラとセザンヌの間では「ナナ」についての話題も上ったことであろう。ゾラが次作の構想を話しそれを聞いたセザンヌが自身のイメージを絵にした可能性も否定できない。

さて、本論の主題に戻ってセザンヌの《永遠の女性》を眺めると、すぐに目につく特徴は、中央の女性が、周囲の男たちから崇められる偶像として提示されながら、その裸体は女性的な魅力とはほど遠い姿をしていることである。本作品とほぼ同じ構図を持つ水彩の《永遠の女性》



図 24



図 25

【図24】においては、中央の女性はもつと豊かな肉付きをしており、むしろ堂々と玉座に君臨しているように見える。（この水彩では、右上にいる「画家」が彼女の方を見る眼差しが強調して描かれていることも指摘しておきたい。）しかし、油彩の方では、女性の姿はもつと貧弱になり、長い金髪がかるうじて女性であることを示しているだけである。しかも、もつとも重要な点は、白黒の図版では判別できないが、女性の両目が赤く染まっけていて、血を流しているように見えることである【図25】。彼女は目を傷つけられ、見ることを禁じられている。このタブローの精神的な読解をおこなっているウエイン・アンダー



図 26

ソンは、白い天蓋とベッドの形状が女性の性器そのものを示しており、性行為において女性に見られることに對する男性の恐怖が、女性の目を損傷させていると指摘している。アンダーソンは、セザンヌが女性の両目に血の赤をした絵の具で触れた時の心理状態を推察し、この主題が画家の感情を刺激し大きな不安を引き起こしたのであろうと述べる<sup>56</sup>。彼は類似したセザンヌの心理を示すタブローとして『ウェヌスとクピッド』（一八七八年頃）【図26】を挙げている。ここでクピッドの赤く塗られた弓矢は、ウェヌスの心臓ではなく、正確に、彼女の目に向けられているのである。

多くの男性から崇められると同時に貶められ、傷つけられている《永遠の女性》は、世紀末に蔓延する「宿命の女」を象徴する図像のひとつであるだろうし、二十世紀にピカソやデ・クーニングが描く歪曲した醜いヌードの先駆けでもある。ゾラの『ナナ』のヒ

ロインも、その天性の肉体的魅力によって多くの男たちを引きつけ、彼らの財産を蕩尽し破滅させていくが、彼女を最後に待つのは天然痘によるおぞましい死である。次の引用は、小説の最後に置かれたナナのデスマスクの描写である。

ナナは蠟燭の光の中で、顔を上に向け、ただひとり後に残された。それは、寝台の上に投げ出された、骨と血と膿と腐肉の堆積であった。天然痘の膿疱が顔じゅうをうずめ、小さな粒がいっぱいに並んでいた。〔…〕左の目は、化膿した肉と血と膿の中にすっかり見えなくなり、右の目は半ば開いていたが、おちくぼんで、黒く腐った穴のようだった。鼻からはまだ膿が流れ出していた。片方の頬から口にかけて、赤みがかったかさぶたがひろがり、口をひん曲げて、おぞましい笑顔を作っていた。しかも、この恐ろしいグロテスクな死の顔には、髪が、あの美しい髪が、今もお太陽の輝きを失わずに、黄金の川のように流れていた。ヴィーナスは解体していた<sup>57</sup>。

ナナの顔は天然痘によって破壊され、とりわけ両の目は崩れ落ちていく。唯一残っている美しい金髪が、セザンヌの永遠の女性との類似性を示している。このようにして、いわばナナには「懲罰」が与えられるのであるが、ここには《虚栄》と《死》、あるいは《美女》と《骸骨》の図像学的伝統を認めることもでき



きる。セザンヌがかつてゾラに送った「恐ろしい物語」と題された詩の中にも、馬車の中の見方で「バラ色の美女」が、「僕の腕の中で」「骨張った青白い死骸」に変容する悪夢が語られていた<sup>58</sup>。ゾラはこの不気味なロマン主義的悪夢を、医学書の記述を参照しながら仮借のない写実主義によって魅らせていると言える。

ゾラの小説においてナナが死ぬのは、オペラ座横のグラランド・ホテルの一室であるが、知らせを聞いてナナの部屋に入ってくるのは、女たちだけである。男たちは部屋まで上がらず、下にたむろしている。このとき、ちょうど普仏戦争が勃発し、窓の下を「ベルリンへ」という声とともに、群衆が大きなうねりのように流れていく。

人の群れが闇の中に長く伸び、まるで夜に紛れて屠殺場へひかれてゆく羊の群れのように白く波打っていた。そしてこの眩暈、渦巻いて流れるこの混乱した群衆は、まさに来たらんとする殺戮のいたましさと恐ろしさを発散していた。彼らは熱狂し、その激情に陶酔してかすれた叫び声を上げて、あなた、地平線の真つ黒い壁の向こうにある、未知なるものに向かって打ちかかろうとしていた。

—ベルリンへ！ ベルリンへ！ ベルリンへ！

階上の部屋では、女たちに囲まれたナナが腐敗し解体していく

一方で、下の路上では、男たちが熱狂しつつ「殺戮」へ、「屠殺場」へと向かっていく。フロベールは「ナナの死はミケランジェロ的だ」と評したが、ゾラの小説においてナナの死は、世界の終末のヴィジョンを引き起こしているのである。

## 六 おわりに

本稿においては、オランピアからナナ、もしくは永遠の女性へといたるイメージの系譜を、マネ、ゾラ、セザンヌの作品を通して検討してきた。三人の芸術家におけるこれらの女性表象については、すでに多くの研究の蓄積があり、今後もさらに進められるであろうが、本稿では、それぞれのイメージの関連性や互いの影響関係について、ある程度整理することができたと思う。特に、これまでの研究では、同じタイトルであることから、マネの《ナナ》とゾラの《ナナ》を比較して、両者の根本的な相違を指摘するものが多かった。たとえば、ホーフマンは、ゾラは神話的原型を現実化するのに対し、マネはあくまでも大都会の現実の観察者であると述べる<sup>59</sup>。これは、ある程度までは正しいかもしれないが、ゾラが現実の観察者でなかったわけではないし、マネもただ目に見える現実だけを描いたわけではない。本稿では、マネの《ナナ》は『居酒屋』のナナから導かれたイメージであり、一方、ゾラの《ナナ》はセザンヌの《永

遠の女性」とより関連が深いことを指摘した。

しかしイメーজの連鎖は、これで終わらない。この後には、ゾラの『ナナ』（一八八〇年）とセザンヌの《レタと白鳥》【図27】および《裸婦「レタⅡ」》【図28】の関連がある<sup>60</sup>。さらに以上のすべてのイメージを含んだものとして、ゾラの『制作』（一八八六年）を挙げることができる。この小説では、ゾラによるもうひとつの《オランピア》の変奏が見られるので、本論の締めくくりとして引用しておきたい。以下は、主人公の画家クロード・ランティエが落選者展でスキャンダルを起こすことになるタブローの描写である。

そこ、六月の生い茂った樹木に囲まれた空地の草の上に



図 27



図 28

は、一人の裸の女が片腕を枕にして、胸元もあらわに横たわっていた。降りそそぐ黄金のシャワーを全身に浴び、目を閉じて、何も見ることなく(sans regard)、微笑を浮かべている。他にもう二人の女が、ずっと奥の方に小さく描かれていた。一人はブロンド、一人は栗色の髪、そしてやはり裸の姿で、笑いさざめきたわむれており、緑の暗い葉影の中で、二点の明るい肉体の色調を際立たせている。画家は、前景として黒いコントラストが必要と考え、ビロードの服を着た男を一人、そこに配置していた。背をこちらに向け、左手で上体を支えた姿勢で草の上に横たわっている。その男の見える肌といえば、その左手の先だけだった<sup>61</sup>。(強調引用者)

この絵には、マネの《草上の昼食》を思わせる舞台装置に《オランピア》のような裸の女性が横たわり、さらに、前景の黒いコントラストをなす男性には、セザンヌの《モデルヌ・オランピア》のイメージが重なっていると思われる。しかし、「目を閉じて、何も見ることなく(sans regard)、微笑を浮かべている」女性は、マネのオランピアの対極とも言えるだろう。小説中で、クロードの前ではじめてヌードでポーズを受けることを受け入れたクリスティヌの様子も、次のように描写されている。

だまりこくったまま、クリスティヌは、素裸となった無

垢の身を長椅子に横たえた。そして腕を枕にポーズをとり、目を閉じた。〔…〕ときどき彼女は、その澄んだ目を開き、空間のどこともない一点を、しばらくじつと見つめていたが、彼にはそのまなざしに何も読み取ることはできなかった。と、ふたたび目を閉じ、ポーズはそのまま、神秘的な微笑を浮かべ、美しい大理石像のような無私の境地に入っていくのだった<sup>62</sup>。

小説のこの部分は、クロードの幸福の頂点である。彼は、ついにクリステイーヌが同意してくれたことに歓喜し、すぐさま絵筆をにぎって、三時間の間全力を集中し、一気に彼女の全身像を描き上げる。しかし、この最初の幸福の後、画家はほとんどまともな作品を描くことはできず、長い苦闘の末に絶望的な自死を迎えることになる。

本稿で考察してきた視線の問題について簡単にまとめておくと、マネの《オランピア》は、女性の強い眼差しを描いて、伝統的な「視ることの制度」を根本的に揺さぶるものであった。しかし、その眼差しにとらわれたゾラとセザンヌは、女性からしだいにそのような眼差しを剥奪する方向へと向かっていき、男性の優位性を取り戻そうとする。しかし、取り戻された優位性は決して幸福なものではなく、また長続きするものでもない。セザンヌにおいて、男性からの視線はしばしば戯画化され、不幸で滑稽なもの、あるいは熱狂と恐怖をもたらすものとなる。

ゾラにおいても事態はさほど変わらない。それは、しばしば物語を恐怖や不安、死や戦争へと導いていくことになるのである。

## 1 註

1 《オランピア》に関する研究文献はおびただしい数に上るが、以下に我々の参照した代表的なものを挙げておく。Nils Gösta Sandblad, *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, Lund, Gleerup, 1954; Theodore Reff, *Manet's "Olympia" (Art in Context)*, Viking, 1976; Beatrice Fawell, *Manet and the Nude: A Study in Iconography in the Second Empire*, New York & London: Garland Publishing, 1981; T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, 1984.

2 《オランピア》に関するサロン評を調査したT・J・クラークによれば、彼が参照した計八七点の記事のうち、作品の特色を捉えた肯定的な批評は一点だけであった。T.J. Clark, *op. cit.*, pp. 281-283. クラークに従ってもう少し詳しい内訳を示しておく。八七点のうち、マネや《オランピア》に言及していない十五点を除き、残り七十二点からほとんど実質性のない四三点を除くと、二九点が残る。そのうちクラークが興味深い描写や議論を含んでいると考えるものが十三点、うち三点はサロン戯画である。残りの十点のうち、《オランピア》

について、その形態と内容においてもつとも説得的な評価しているのは、ジャン・ラヴネル (Jean Ravennel, *L'Époque*, 7 juin 1865) のものだけである。クラークは述べている。ラヴネルの批評の一部を訳出しておく。「ゴヤの弟子によって大胆に描かれたボードレール派の絵画。小柄な場末の女の悪徳に満ちた奇妙さ、ポール・ニケとバリの神秘とエドガー・ポールの悪夢に出てくる夜の娘。その眼差しは早熟な女の辛辣さを持ち、その顔は悪華の不気味な香りを持っている。疲れ果て墮落してはいるが、単一の透明な光を浴びて描かれた身体、軽く繊細な影、ベッドと枕は、灰色の柔らかな起伏の中に観察される。黒人女と花束は、不十分な描き方ではあるものの、実に調和が取れており、肩とまっすぐな腕は、率直で純粹な光を浴びてしっかりと描かれている。」ラヴネルは続けて、ボードレールの韻文詩「猫」の一節を引用する。そして、マネは自作にザカリ・アストリュックの詩を添えるかわりに、「現代のもつとも進んだ画家」であるボードレールがゴヤに捧げた四行（燈台）を添えるべきであったと書いている。ラヴネルのサロン評についてのクラークの議論については、前掲書 (pp.139-144) を参照。

<sup>3</sup> Louis Auvray, *La Revue artistique et littéraire* 9, [1865] ; repris in *Exposition des Beaux-Arts : Salon de 1865*, Paris, p.59, cité par Clark, *ibid.*, p.283.

<sup>4</sup> Ego, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 13 mai 1865, cité par Clark, *ibid.*, p.284.

<sup>5</sup> Jules Clarie, *L'Artiste*, 15 mai 1865, cité par Clark, *ibid.*, p.285.

<sup>6</sup> Amédée Cantaloube, *Le Grand Journal*, 21 mai 1865,

cité par Clark, *ibid.*, p.287.

<sup>7</sup> F. Jabyer, *Étude sur les Beaux-Arts, Salon de 1865*, Paris 1865, p.283, cité par Clark, *ibid.*, p.284. サロン評の中には、この引用にあるように、オランピアに「威厳のある (auguste)」という形容詞がつけられていることがあるが、これはマネがサロンのカタログの中で《オランピア》に付したザカリ・アストリュックの詩句の中に、「威厳のある若い娘 (auguste jeune fille)」という言葉があったからである。たいていの場合、批評家によるこの形容詞の引用は皮肉な意図によるものである。

<sup>8</sup> Théophile Gautier, *Le Moniteur Universel*, 24 juin, 1865, cité par Clark, *ibid.*, p.285.

<sup>9</sup> Félix Derrière, *Le Siècle*, 2 juin, 1865, cité par Clark, *ibid.*, p.289.

<sup>10</sup> Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 28 mai 1865, cité par Clark, *ibid.*, p.289.

<sup>11</sup> これらの戯画についての説明と解釈については以下を参照。三浦篤「マネ《オランピア》——横たわる裸婦像の集約と解体」、浦一章他著『ヴィーナス・メタモルフォーシス 国立西洋美術館「ウルビーノのヴィーナス展」講演録』、三元社、二〇一〇年、二一四—二二〇頁。

<sup>12</sup> Clark, *op. cit.*, p.131.

<sup>13</sup> 今の髪の毛の存在についてはクラークの指摘がある。Clark, *ibid.*, pp.136-137.

<sup>14</sup> セザンヌは、六〇年代にはパリとエクスを行き来しているが、ゾラとセザンヌが、一八六一年のサロンと一八六三年の落選者展とともに見学したことは確かである。一八六五年に



- ついても、ゾラ研究者のアンリ・ミトランは、ゾラについての詳細な評伝の中で、サロン開幕の一週間前、四月三〇日の日曜日に、ゾラとガブリエル（後のゾラ夫人）の家に、セザンヌ、バイユ、ニユマ・コストというエクス出身の三人の友人が昼食に集まった事実を記載し、この時の話題は一週間後、五月七日に開幕するサロンのことであり、おそらく彼らは連れだってサロンを訪れただろうと述べている。Henri Mitterand, *Zola*, 3 vols., Fayard, 1999-2002, tome 1, *Sous le regard d'Olympia*, 1840-1871, p.430.
- 15 Emile Zola, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, collection « tel », Gallimard, 1991, p. 118.
- 16 この論考は、同年五月に、マネが万博会場に近いアルマ橋の仮設の建物で個展を開いたとき、『エドゥアール・マネー——伝記批評研究』と題した小冊子として出版される。
- 17 Emile Zola, *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, pp. 159-160.
- 18 *Ibid.*, pp. 150-151. 最後の引用の原文は次の通り。« une grâce un peu sèche, mais charmante ».
- 19 各引用の原文は次の通り。« plein de rudesse et de grâce », « raideurs élégantes », « une brutalité douce », « de l'interprète et de la douceur ».
- 20 *Ibid.*, p. 161.
- 21 *Ibid.*, pp. 160-161. ゾラがどこから「十六歳」という具体的な年齢を持ってきたのかはわからない。モデルとなったヴィクトリーヌ・ムーラン（一八四四—一九二七）は、『オランピア』が描かれた一八六三年には十九歳であった。
- 22 Robert Lethbridge, « Zola, Manet and Thérèse Raquin », in *French Studies*, XXXIV, no 3, juillet 1980, pp. 278-299.
- 23 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, édition présentée et annotée par Robert Abirached, Gallimard, coll. « folio classique », 1979 et 2001, p. 34. 邦訳は「エミール・ゾラ『テレーズ・ラカン』宮下志朗訳、『初期名作集』所収、藤原書店、二〇〇四年を使用させていただいたが、文脈により一部変更したところがある。
- 24 Emile Zola, *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 160.
- 25 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 40.
- 26 *Ibid.*, pp. 84-85.
- 27 『十九世紀フランス大事典』には、モルグに関して、約二頁にわたる記述がある。パリのモルグは、以前はシテ島のマルシェ・ヌフ河岸にあったが、一八六四年三月に、オスマンのパリ改造の一環として、シテ島の東端、サン＝ルイ橋とアルシュヴェシエ橋の間に新しい建物が造られ、そこに移転した。夏は朝の七時から夜の八時まで、冬は朝の八時から日没まで、一般に無料で開放されていた。建物正面の奥に展示室があり、ガラスの向こうに十二個の黒大理石のテーブルが二列に並べられ、身元不明の遺体を展示していたという。ゾラは『テレーズ・ラカン』の中で次のように書いている。「この『死体公示所』というのは、だれにでも手が届く見せ物であって、金持ちも、貧乏人も、通りがかりの者はこれを見せ物で楽しむことができた。門が開いているから、だれだって入れたのだ。死の芝居の上演をひとつたりとも見逃すまいとして、わざわざ寄り道するファンもたくさんいた。[...] 女たちも、ずいぶんたくさんやってくる。白い下着にこざっぱりしたスカート姿の、ぴちぴちした女工たちもやってきて、こ

のガラス窓の端から端まで足取り軽く歩いては、まるで流行品店（マガザン・ド・ヌーヴォーテ）のシヨールウインドウでも眺めるみたいに、大きな目をぱちりとあけて熱心に見ている。」（Emile Zola, *Thérèse Raquin*, op.cit., p. 127）

28 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, op.cit., p. 126.

29 クラークは、『オランピア』に関するサロン評の中で、「死体公示所」に言及している記事が四点（Jankovitz, Ego, Géronie, Saint-Victor）あることを指摘している（op.cit., p. 289）。上記註27において述べたように、パリの「死体公示所」は一八六四年三月に新しい建物に移転したため、六五年の時点では、おそらくパリの新名所として話題になっていたのだと思われる。

30 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, op.cit., pp. 196-197.

31 Paul Gachet, *Deux amis des impressionnistes, le docteur Gachet et Muret*, Paris, 1956, pp. 57-58.

32 「戦慄が観客席をゆすぶった。ナナは裸だったのだ。自分の肉体の全能を確信し、不敵な落ち着きをたたえて、ナナは裸だったのだ。身を包むものとは、一枚の薄絹ばかり。丸みのある肩、槍のように堅くぴんとがったバラ色の突起のあるアマゾン族の乳房、肉感的に揺れ動く大きな腰、脂ののった金褐色（ブロンド）の太腿など、ナナの全身は水泡のように白い薄い織物の下から、透けて見えたり、あらわに現れたりしていた。身を被うものとはただ髪の毛しかもたぬ、波間から生まれでるヴィーナスであった。そして、ナナが腕をあげると、フットライトの光で、金色の脇毛が見えるのだった。いまは拍手も起こらなかった。もう誰一人笑う者もなく、人々の顔は気難しげに緊張し、鼻は伸び、口はから

からに乾いて、唾も出なかった。無言の脅迫をはらんだ風が音もなく吹き過ぎたかのようであった。突如、この無邪気な娘の中に女が立ち上がって、人々を不安に陥れ、その性の狂気を運び込み、欲情の未知の世界を開いたのだった。ナナは絶えず微笑を浮かべていたが、それは男を食べる女（mangeuse d'hommes）の鋭い微笑であった。」（Emile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome II, 1961, p. 1118.

33 Götz Adriani, cité par John Rewald, *Paul Cézanne : The Watercolor, A Catalogue Raisonné*, Boston, 1983, p. 91.

34 *Ibid.*

35 主要なものとして、以下の研究がある。Werner Hofmann, *Nana : Mythos und Wirklichkeit*, Köln, M. Du Mont Schauberg, 1973 [邦訳：ヴェルナー・ホフマン「ナナ・女・欲望の時代」水沢勉訳、バルコ出版局、一九九一年、二一四—二三六頁]；Hollis Clayson, *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991, pp. 67-75；Carol Armstrong, *Manet Manette*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, pp. 228-236.

36 拙論「ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》——小説から絵画へ」『表現文化研究』第一〇巻第二号、神戸大学表現文化研究会、二〇一一年、一九九—二一〇頁。本稿の第4節はこの拙論の内容と一部重複することをお断りする。この問題についてのさらに詳しい議論については、拙論を参照された

- 50.
- 37 J.-K. Huysmans, « La Nana de Manet », *L'Artiste* (Bruxelles), 13 mai 1877, in *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Bataillard, 2006, pp. 77-80.
- 38 *Manet 1832-1883*, cat. exp., par Françoise Cachin, et al, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983, p. 392.
- 39 Emile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoix, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome II, 1961, p. 710.
- 40 *Ibid.*, p. 725.
- 41 ゼラも『居酒屋』の中で「fouiller au pot」という表現に関する言葉遊びをしている。詳しくは、注36の拙論参照。
- 42 ダニエル・アラスは、アングルの《モワテシエ夫人》の肖像において、その花模様のドレスの膝のあたりに、「黒い影のような染みがついているのを見いだして、ここには画家アングルの「欲望のしるし」があるのかもしれないと考えている」。Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, France Culture/Denoël, 2004. 「邦訳ダニエル・アラス『モナリザの秘密—絵画をめぐる25章』吉田典子訳、白水社、二〇〇七年、二三〇頁。」
- 43 ホーフマン、前掲書、一五九頁。
- 44 Edmond Bazire, *Manet*, illustrations d'après les originaux et gravures de Guérard, Paris, A. Quantin, 1884, pp. 100-102.
- 45 Robert L. Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, 1988, p. 113.
- 46 「彼女は刷毛を墨壺に入れ、鼻がくっつくほど顔を鏡に近づけて、左の目を閉じ、まつげの間にほんのり墨をさした。ミュファはその後ろから見つめていた。ナナの丸い肩とバラ色の影を落とした胸とが、鏡の中に映っていた。彼は、片眼を閉じたためひどく蠱惑的になって、まるで情欲にうつとりしたように見えるえくぼの出来たナナの顔から、どうしても目をそらすことが出来ないでいた。彼女が右の目を閉じてそのまつげに刷毛を使い始めたとき、伯爵は自分がナナの虜になってしまっていることをさぐった。[...] 今度は指先で、唇に大きく真っ赤に紅を引いた。ミュファ伯爵は、白粉と胭脂の与える変化にひきつけられ、真っ白な顔に真っ赤な唇を描き、恋に傷ついたかのように燃え立って、墨で縁取りをしたため大きく変わった眼が輝いている、厚化粧の若々しい顔に狂おしい欲望をかき立てられて、悩ましく感じた。[...]」ナナと二人だけになると、ミュファは怒りと欲情の衝動に負けて、ナナの後を追った。そして、ナナが部屋に入ろうとした瞬間、その首筋の下、両の肩の間に縮れている短い金髪の上に、「荒々しい接吻をした。」(Emile Zola, *Nana*, op.cit., p. 1214 et p. 1225.) また「化粧」については、以下を参照。井方真由子「エドゥアール・マネの《ナナ》と「化粧」をする女性のイメージ」『ジェンダー研究—お茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報』第一〇号、二〇〇七年、六一—七四頁。
- 47 Emile Zola, *Nana*, op.cit., p. 1675.
- 48 Ebauche de *Nana*, NAF 10303, f<sup>rs</sup> 207-208, in Emile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Édition des dossiers préparatoires, publiés par Colette Becker, avec la colla-

boration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, Volume IV, 2009, pp. 431-432.

49 *Ibid.*, NAF 10303, f° 211-212, in *ibid.*, pp. 434-435.

50 この作品の説明に「うしは」主として以下を参照した。John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*, 2 vols., New-York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1996, Vol. I, pp. 204-205 ; *Cézanne*, cat. exp., Paris : Galeries nationales du Grand Palais / London : Tate Gallery / Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1996, pp. 161-162 ; *Cézanne et Paris*, cat. exp., sous la direction scientifique de Denis Coutagne, Musée du Luxembourg, RMN, 2011, pp. 92-94.

51 右側の「棒を持つ帽子が頭上から飛び上がっている」「手品師」または「指揮者」と見なされている人物も、女性から顔を背け逃げ出していると思える方が自然かも知れない。

52 ホーフマン、前掲書、一四〇頁。

53 この命名はセオドア・レフによる。Theodore Reff, « Cézanne's Constructive Stroke », *Art Quarterly*, Vol. 25, Nr. 3, Autumn, 1962, pp. 214-227.

54 John Rewald, *Paul Cézanne : The Watercolor, A Catalogue Raisonné, op.cit.*, p. 91.

55 Alain Mothe, « Chronologie croisée », in *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, cat. exp., New York : The Museum of Modern Art / Los Angeles : Los Angeles Country Museum of Art / Paris : Musée d'Orsay, 2005-2006, p. 238. また「同年譜によれば、第三回印象派展は、四月四日から三十日まで開催されたが、四月五日に、約二十人の「印象主義者」たちの

夕食会が、カフェ・リッシュで「ベンによる印象主義者」であるゾラの主宰によって開かれ、そこには、ピサロ、セザンヌ、カイユボット、モネらが出席したという（四月八日付の『エヴェヌマン』紙の記事に基づく）。

56 Wayne Anderson, *Cézanne and the Eternal Feminine*, Cambridge University Press, 2004, p. 210.

57 Emil Zola, *Nana, op.cit.*, p. 1485.

58 セザンヌからゾラの手紙「エクス」一八五九年十二月二日付。Paul Cézanne, *Correspondance*, recueilli, annoté et préfacé par John Rewald, Bernard Grasset, 1978, p. 75. [邦訳：「セザンヌの手紙」池上忠治訳、美術公論社、一九八二年四五頁。]

59 ホーフマン、前掲書、二一六―二二六頁。

60 セザンヌの《レタと白鳥》の発想源が、「シヤンパーニエ・ナナ」というシヤンペンのラベルであることは、レーベンシュテインによって指摘された。Jean-Claude Lebensztejn, *Etudes cézanniennes*, Flammarion, 2006. [邦訳：ジャン＝クロード・レーベンシュテイン『セザンヌのエチュード』浅野春男訳、三元社、二〇〇九年、「セザンヌの忘れられた発想源」、八三―一〇七頁。]

61 Emil Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Ammand Lamoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, tome IV, 1966, p. 710.

62 *Ibid.*, p. 115.

図版リスト

- 図1 マネ《オランピア》一八六三—一八六五年、カンヴァス、油彩、130.5×190cm、パリ、オルセー美術館。
- 図2 マネ《オランピア》、部分。
- 図3 ティツィアーノ《ウルピノのヴィーナス》、部分、一五三八年、カンヴァス、油彩、フレンツェ、ウフィツィ美術館。
- 図4 ゴヤ《裸のマハ》、部分、一七九七—一八〇〇年頃、カンヴァス、油彩、マドリッド、プラド美術館。
- 図5 マネ《兵士たちに侮辱されるキリスト》一八六五年、カンヴァス、油彩、195×150cm、リュエーク、メトロポリタン美術館。
- 図6 シヤム《幼い黒檀家具師の誕生》、木版、『ル・シャリヴァリ』紙、一八六五年五月十四日。
- 図7 ベルタル《マネット、あるいは黒檀家具師の妻》、木版、『ジュルナル・アミューザン』紙、一八六五年五月二十七日。
- 図8 ベルタル《猫の尻尾、あるいはパティニョール街の炭屋の女》、木版、『イリュストラシオン』紙、一八六五年六月三日。
- 図9 一八六五年頃のエミール・ゾラ、写真、フランス国立図書館。
- 図10 一八六一年頃のポール・セザンヌ、写真、オルセー美術館。
- 図11 セザンヌ《モデルヌ・オランピア》、一八七〇年頃、カンヴァス、油彩、55×56cm、パリ、個人蔵。
- 図12 セザンヌ《モデルヌ・オランピア》一八七三—一八七四年、カンヴァス、油彩、46×55cm、パリ、オルセー美術館。
- 図13 セザンヌ《モデルヌ・オランピア》、部分。
- 図14 セザンヌ《ナボリの午後（ワイン入りグロック）》一八七六—一八七七年、カンヴァス、油彩、14×24cm、パリ、個人蔵。
- 図15 セザンヌ《ナボリの午後（白人の召使いのいる）》一八七六—一八七七年、カンヴァス、油彩、30×40cm、パリ、個人蔵。
- 図16 セザンヌ《ナボリの午後（黒人の召使いのいる）》一八七六—一八七七年、カンヴァス、油彩、37×45キャンベラ、オーストラリア国立美術館。
- 図17 セザンヌ《ラム酒入りポンチ》一八六六—一八七七年、黄色がかった厚紙、鉛筆・水彩・グアッシュ、11×14.8cm、シュトゥットガルト、個人蔵。
- 図18 セザンヌ《ナボリの午後》一八七〇—一八七二年、白紙、鉛筆・水彩・グアッシュ、11×16cm、クルギア・アンド・ジェフロワ・ギャラリー。
- 図19 セザンヌ《オランピア》一八七七年頃、白紙、鉛筆・水彩、25.5×27.5cm、フィラデルフィア美術館。
- 図20 マネ《ナナ》一八七七年、カンヴァス、油彩、154×115cm、ハンブルク美術館。
- 図21 ルノワール《居酒屋》一八七七—一八七八年、ペン・茶色インク・黒チヨーク、シカゴ美術館研究所。
- 図22 マネ《ナナ》、部分。
- 図23 セザンヌ《永遠の女性》一八七七年頃、カンヴァス、油彩、43×53cm、カリフォルニア州、ポール・ゲッティ美術館。
- 図24 セザンヌ《永遠の女性》一八七七年頃、白紙、鉛筆・水彩・グアッシュ、17.4×22.8cm、チューリッヒ、個人蔵。
- 図25 セザンヌ《永遠の女性》（油彩）、部分。



図26 セザンヌ《ウェヌスとクピド》一八七八年頃、カンヴァス、油彩、 $21 \times 21\text{cm}$ 、東京、個人蔵。

図27 セザンヌ《レダと白鳥》一八八〇年頃、カンヴァス、油彩、 $58.5 \times 73.5\text{cm}$ 、フィラデルフィア、バーンズ財団。

図28 セザンヌ《裸婦「レダⅡ」》一八八五―八七年、カンヴァス、油彩、 $44 \times 62\text{cm}$ 、ヴァン・タール、フォン・デル・ハイト美術館。

# Olympia, Nana et l'Éternel féminin

## Regard de femme dans la peinture chez Manet, Zola et Cézanne

**YOSHIDA, Noriko**

La femme nue représentée dans un tableau est, explicitement ou implicitement, vouée en tant qu'objet sexuel, au plaisir du regard masculin. L'*Olympia* d'Édouard Manet est une œuvre qui a subverti, en de nombreux points, la tradition de la peinture académique. Mais ce qui a surtout fait scandale, nous semble-t-il, c'est le fait que ce tableau allait fortement à l'encontre de l'institution du regard inhérente à la tradition de la peinture occidentale. On est frappé par le regard direct et provocant d'Olympia fixant le spectateur. Ce regard froid et hautain est en contradiction avec les autres éléments du tableau qui évoquent une atmosphère érotique : la servante noire, le fameux chat noir à la queue relevée, le grand bouquet de fleurs qui traduit une présence masculine, etc.

Il est probable que Cézanne (26 ans) et Zola (25 ans), qui étaient très liés depuis le collège Bourbon à Aix-en-Provence, visitèrent ensemble le Salon de 1865. Le regard tranquille d'Olympia et son image pleine de contradictions ont sûrement dû fortement impressionner tant l'écrivain que le peintre. Dans cette étude, nous nous sommes proposés de cerner l'influence de l'*Olympia* sur les œuvres de Zola et de Cézanne et d'analyser comment les trois artistes, Zola, Cézanne et Manet, avaient traité leurs images de femmes en s'influençant mutuellement. Nous avons surtout pris en considération le regard de femme dans le tableau, et, lui faisant pendant, celui de l'homme posé sur la femme. En partant de ce point de vue, nous avons retracé, dans l'ordre chronologique, les images de femmes nues qui apparaissent dans les œuvres suivantes : monographie de Zola sur Manet (1867), *Thérèse Raquin* (1867), *Une moderne Olympia* de Cézanne (vers 1870 et 1873-74), *L'Assommoir* de Zola (1877), *Nana* de Manet (1877), *L'Éternel féminin* de Cézanne (vers

1877), *Nana* de Zola(1880), et enfin *L'Œuvre* de Zola (1886).

C'est dans le *Salon de 1866*, rédigé un an après *Olympia*, que Zola prend la défense de Manet en affirmant que le peintre a sa place réservée au Louvre. En 1867, en même temps qu'il écrit une monographie sur Manet dans laquelle il déclare que l'*Olympia* est «la chair et le sang» du peintre, il rédige *Thérèse Raquin*, roman dans lequel se trouvent de nombreuses réminiscences d'*Olympia*. Par exemple, l'héroïne a des traits contradictoires, tout comme *Olympia*, tandis que le héros Laurent regarde «absorbé dans une sorte de désir peureux» une femme exposée à la Morgue ayant «au cou une raie noire qui lui mettait comme un collier d'ombre». Zola a transformé l'image de l'*Olympia* à sa guise en y introduisant celle d'un homme qui la regarde.

L'image de l'*Olympia* hante de même la création de Cézanne. L'influence la plus marquante est constatée en comparant les deux versions d'*Une moderne Olympia*. À la différence du tableau de Manet, Cézanne met en scène, tout comme Zola, la figure de l'homme vu de dos qui regarde la femme nue, accroupie, comme se cachant. Le regard de femme devient plus terne dans la deuxième version et s'éteint complètement dans l'aquarelle postérieure intitulée *Olympia* (vers 1877) où la femme inerte est étendue, tandis qu'un homme la regarde d'en haut.

Par ailleurs, *Nana*, fille de Gervaise et de Coupeau née dans *L'Assommoir* (1877), est en quelque sorte sœur de l'*Olympia*, en tant que prostituée issue d'une classe démunie. On compare souvent la *Nana* de Manet (1877) avec le roman homonyme de Zola publié en 1880, pour établir la différence fondamentale entre les deux artistes. Mais il nous semble que c'est là une approche insuffisante car il nous paraît évident que la *Nana* de Manet est inspirée du chapitre 11 de *L'Assommoir* dans lequel apparaît Nana devenue déjà une charmante jeune fille de 15 ans aimant attirer les hommes. Nous avons montré que Manet avait construit son tableau à partir des épisodes du chapitre 11 : toilette en sous-vêtements devant un miroir, exhibition de son charme devant la foule, présence d'un vieux monsieur, «fouille-au-pot», qui la poursuit, etc. La *Nana* de Manet jette un regard séduisant au spectateur, en plantant là son monsieur qui regarde sa croupe (le «pot») d'un air indifférent. Il paraîtrait que c'est surtout cette attitude de Nana qui aurait déconcerté le jury du Salon.

Le roman de Zola postérieur à la toile de Manet s'en inspire sans doute partiellement, mais le tableau ayant une affinité fondamentale avec le roman

de Zola est celui de Cézanne intitulé *L'Éternel féminin*. Dans l'*Ébauche* du roman, Zola écrit qu'il faut montrer Nana, « centrale, comme l'idole aux pieds de laquelle se vautrent tous les hommes », c'est-à-dire « un personnel d'hommes très nombreux et qui devra représenter toute la société ». Or, le tableau de Cézanne présente une composition identique. Le plus intéressant de notre point de vue est que, dans le tableau de Cézanne, les yeux de la femme sont rouges, comme s'ils saignaient. La femme-idole est en effet victime, blessée et interdite de voir. De même, à la fin du roman de Zola, Nana, qui est atteinte de la petite vérole, meurt en se décomposant (ses yeux deviennent deux trous noirs) dans une chambre du Grand Hôtel, tandis qu'éclate la guerre franco-allemande : une foule d'hommes déferle en bas, pareille « à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir ». Ils vont à la guerre « dans l'ivresse de leur fièvre ». La mort de Nana déclenche ainsi la vision apocalyptique.

Cézanne et Zola, frappés par le regard de l'Olympia, vont pourtant, en dépouillant la femme de son regard, tenter de retrouver la supériorité du regard masculin. Mais cette supériorité acquise n'est ni heureuse ni durable. Cézanne caricature souvent cette condition masculine, tandis que Zola imprègne ses romans du désir funèbre qui mène à la mort.