

ステファヌ・マラルメとベルト・モリゾ ①

竹田真由

はじめに

マラルメは同時代の芸術に対して意欲的に評論活動を行っており、その領域は絵画、音楽、舞台芸術など幅広い。絵画論のなかで主要なものとしては、たとえば、ボードレールやゾラなどに代表されるマネ擁護の文脈に位置づけられる「1874年の絵画審査委員会とマネ氏」*« Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet »* (1874) や、イギリスの美術誌である「*The Art Monthly Review*」誌に掲載された「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」*« Les impressionnistes et Édouard Manet »* (1876) が挙げられるだろう。前者においてマラルメは、サロンの審査委員たちがマネの作品のうち数点のみを拒否した点を批判すると共に、その技法を、芸術を評価する群衆という観点のもとに高く評価している。後者においては、絵画史を俯瞰しつつマネと印象派の画家たちの技法とその革新性について語っている。

このように同時代の新たな芸術のあり方を鋭敏に感じ取り、それに反応する形で評論を行うと同時に、マラルメはマネをはじめとして、印象派の画家たちとも私生活においても親しい関係にあった。その中でも、とりわけ親しかったのがベルト・モリゾである⁽¹⁾。1883年頃からモリゾは、夫ウジェーヌ・マネ（エドゥアールの弟）と共に自宅でサロンを開くようになり、そのサロンは次第に芸術家の交流の場となっていった。マラルメがドガやルノワールと知り合ったのは、モリゾを通してのことである。こうした交流はモリゾが亡くなるまで途絶えることはなく、マラルメは、ドガと共にモリゾの一人娘ジュリーの後見人にも指名されていた。モリゾが亡くなった翌年の1896年3月には遺作展がデュラン＝リュエル画廊で開かれ、マラルメはこの展覧会にカタログの序文という形で文章を寄せている。この序文は後に、「ベルト・モリゾ」*« Berthe Morisot »* として『*ディヴァガシオン Divagations*』(1897)の「小さな円形肖像と全身像いくつか」*« Quelques médaillons et portraits en pied »* に収録された。

モリゾは印象派の中心的画家であった。ところが、印象派に焦点を定めた研究においても、モリゾはマネの《バルコニー》*Le Balcon* や《休息》*Le Repos* などのモデルとして語られることが多く、画家としての正当な評価に至るまで長い年月を要した。しかしながら、印象派展へ意欲的に参加していたという歴史的事実や、また、その技法や画題の選択という点において印象派のなか

で先駆的な存在であったという側面を確かに持っており、それは同時代の批評においても一定の評価を得ていた⁽²⁾。マラルメもそうした批評を行った一人である。

マラルメの詩学と印象派の画家としてのモリゾの感性は、約20年に及ぶその交流のなかでどのように交差していったのか。本稿ではその点を検討するための導入として、マラルメの印象派観が見出される評論「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」におけるモリゾの記述や、モリゾがその挿絵に取り組んだ散文詩「白い睡蓮」について考察を進めていく。

1. 「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」について

マラルメが画家としてのモリゾに初めて言及したのは「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」(1876)である。同じくマネ論を中心に据えた評論として、この2年前の「1874年の絵画審査委員会とマネ氏」(1874)があるが、こちらは審査委員会に拒否されたマネ作品の擁護を通じた、審査委員への批判や群衆の可能性の提示といった、作品の外部に対する記述の比重が大きい。それに比べて「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」では、技法やそれがもたらす効果など、作品そのものへの考察が前景化しているといえる。

ちなみに、1876年は両者の間に初めて書簡が交わされた年でもあり、評論が書かれて間もない頃、マラルメが彼女のアトリエを訪れようとしていたことがモリゾ宛の書簡から推測される⁽³⁾。画家それぞれの具体的な作品を喚起させながら論が進められていくなかで、マラルメは、モネ、シスレー、ピサロ、ドガといった他の印象派の画家たちと並べて、モリゾの作品を高く評価している。この評論を通じて、マラルメがモリゾの作品を評価する際の鍵となる要素が浮かび上がってくるだろう。

(1) マラルメの印象派観：外光と典型について

モリゾに関する記述を検討する前に、この評論において提示されるマラルメの評価軸を簡単に確認しておこう。

まず冒頭においてマラルメは、過去20年ほどの美術史を振り返るという形をとっている。そのなかで、クールベの登場やリアリズムの動きの只中に現れ始めた「奇妙な絵画⁽⁴⁾」の作者として、エドゥアール・マネの名を印象付ける。そして、具体的なマネの作品について、スキャンダルを引き起こした《オランピア》*Olympia*の革新性を述べたうえで、《草上の昼食》*Le Déjeuner sur l'herbe*や《オペラ座の仮面舞踏会》*Bal masque à l'Opéra*、《鉄道》*Le Chemin de fer*などの一連の作品を到達点とし、そこに見出されるマネの目標を指摘する。それは、「個性よりもむしろ一つの典型を求めること⁽⁵⁾」であり、その「典型」を「光と空気に浸すこと⁽⁶⁾」である⁽⁷⁾。次に、そのなかでも、「一人の人生においても、しかし芸術の歴史においても確かに一つの年号を印しする作

品⁽⁸⁾」として《洗濯》*Le Linge* (図3)を挙げたうえで、以下のように述べる。

C'est un déluge d'air. Partout l'atmosphère lumineuse et transparente lutte avec les formes, les vêtements, le feuillage, et semble s'incorporer quelque chose de leur substance et de leur solidité ; tandis que leurs contours, consumés par le soleil cache et défaits par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante qui dépouille la réalité de ses formes, comme pour préserver, par ce dépouillement même, leur véritable aspect. L'air règne, suprême et vrai, comme s'il gardait cette vie enchantée que lui confère la sorcellerie de l'art [...]. Plein air : tel est le premier mot et le dernier de la question qui fait l'objet de la présente étude. Esthétiquement, la réponse tient au simple fait que dans le seul plein air les carnations d'un modèle gardent leurs vraies qualités, étant presque également éclairées de tous côtés⁽⁹⁾.

それは空気の洪水だ。いたるところで光り輝く透明な大気が人の姿形、衣服、葉むらと闘っていて、それらの実体や堅固さのようなものと同化するかのようである。それらの輪郭が隠れた太陽によって焼き尽くされ、空間によって解体され、震え、溶け、周囲の大気へと蒸発する一方、大気はそれらの形から現実を剥ぎ取るが、この奪取そのものによって、それらの真実の様相を保護しているようだ。空気が君臨する、至高で真実なるものとして、まるで芸術の妖術が付与する魔法にかけられた生命を保持しているかのよう。[...] 外光。それこそ現在検討の対象となっている問題の、最初と最後の語である。美学的には、その答えは単なる事実にある。外光の中においてのみ、あらゆる側からほぼ等しく照らされて、モデルの肌の色はその真の質を保っているという事実だ。

マラルメはまず、「空気の洪水」として、対象を包み込む「光り輝く透明な大気」のイメージを提示する。この「大気」は対象そのものの輪郭を曖昧にして「現実を剥ぎ取る」ものであり、外光に置かれてこそモデルの肌の色の真の質が保たれると述べている。これは言い換えるならば、

以下になるだろう。外光のなかで対象を描くことによって、現実においてその対象が持っているもの、たとえば社会的地位や人物特有の雰囲気といった、その人物の個性を示すものが大気のなかに溶け込み、無個性な、典型と呼ぶべきものが現れる。それによって、むしろその対象の真実が示される。



図1 エドゥアール・マネ、《洗濯》*Le Linge*、1875年、バーンズ財団美術館蔵

この外光の捉え方や典型の発見が、印象派の画家たちの作品が語られる際にも同様に重要となってくる観点である。しかし、マラルメがさらに重視しているのは、《洗濯》における母親と子どもの姿のように、外光の中に人物を描いているという点だ⁽¹⁰⁾。このマネの特徴である、屋外にいる人物を描くという試みは、続けて語られる印象派の画家たちの中でも、とりわけモリゾの絵画に見られる特徴といえるのではないだろうか。以上を踏まえて、モリゾの記

述を見ていくこととする。

(2) 「女性的な視覚」をめぐって

モネ、シスレー、ピサロらとともに、同時代の画家のなかでも突出して独創的な画家としてドガ、ルノワール、ホイッスラーと並びモリゾが挙げられている。その作品についてマラルメは以下のように述べている。長くなるが該当箇所全文を引用する。

Plus spécialement vouée à rendre, et très succinctement, l'aspect des choses, mais avec un charme neuf qu'y infuse la vision féminine, Mlle Berthe Morisot capte merveilleusement la familière présence d'une femme du monde, ou d'un enfant dans la pure atmosphère du bord de mer, ou d'une verte pelouse. Ici un groupe charmant goûte toute la limpidité des heures où l'élégance est devenue une seconde nature ; et là, quelle pureté d'atmosphère voile cette femme debout en plein air, ou celle-là étendue à l'ombre d'un parasol jeté parmi les herbes et les petites fleurs qu'une petite fille dans sa robe propre s'affaire à cueillir. Le clair premier plan, et même les lignes les plus lointaines de la mer et du ciel, ont la perfection d'une vision réelle, et ce couple là-bas, dont l'attitude est si bien peinte jusque dans les moindres détails qu'on pourrait les reconnaître à cela seul, même si les visages, vus à l'ombre de chapeaux de paille, ne se révélaient pas des esquisses de portraits, donne ses propres caractères au lieu qu'il égaie par sa présence. L'air de préoccupation, de soucis mondains ou de deuils secrets, si généralement caractéristiques des esquisses tirées de la vie contemporaine par l'artiste moderne, n'a jamais été plus remarquablement absent qu'ici ; on sent que la gracieuse dame et l'enfant ignorent absolument que l'attitude inconsciemment adopté pour satisfaire un sens inné de la beauté est perpétuée dans cette charmante aquarelle⁽¹¹⁾.

より具体的には、事物の外観を、非常に簡素に表現することに捧げられているが、女性的な視覚がそこに吹き込まれている新たな魅力でもって、ベルト・モリゾ嬢が素晴らしく掴んでいるのは、社交界の女性や、海辺の澄んだ空気の中にいる子ども、あるいは緑の芝生の親しげな存在である。こちらでは、魅力的な集団が、優雅さも習い性となっている時間の透明さを味わっている。そしてあちらでは、なんと清澄な大気が戸外に立つこの女性にヴェールをかけていることだろう、あるいは、草や、清潔なドレスを着た少女が忙しく摘む花の間に投げ出されたパラソルの陰に横たわる女性に。澄んだ前景、そして、海と空の最も遠くの線までもが現実の視覚の完璧さを有していて、向こうのカップルは、その姿形が細部に至るまでよく描かれているため、それだけで彼らを認識することができそうである。たとえ、麦藁帽子の陰に見えるその顔が、肖像画の下書きであることを示していなくても、彼らの存在によって陽気さを与えているその場所に、彼ら自身の特徴を与えている。世俗的な不安や密かな喪の悲しみといった、現代の芸術家が現代生活から引き出す素描においてかくも広く特徴的である心配げな雰囲気が、ここにおいてほど見事に不在であったことはかつてなかった。優雅な女性と子どもは、生まれながらの美的感覚を満たすために無意識に採用されたポーズが、この魅力的な水彩画に永続させられていることを全く知らないようである。

「社交界の女性」、「海辺の澄んだ空気の中にいる子ども」、「緑の芝生」はいずれも、モリゾの作品に少なからず見られるモチーフである。また、「澄んだ前景」や「海と空の最も遠くの線」と述

べられているが、これはモリゾにおいて頻繁に見られる空間構成である⁽¹²⁾。この引用部において、マラルメが《洗濯》に見出した外光と典型の発見が見出されるだろう。それはたとえば、「清澄な大気」がヴェールとして戸外の女性や少女を覆っているという表現に見られる。そして、外光のなかで人物が捉えられることによって、その人物からは「世俗的な不安や密かな喪の悲しみ」といった現実が剥ぎ取られていると述べる。このときマラルメは、マネの目標であるとした典型を探すという試みをモリゾの作品に見ていたのではないだろうか。このように、マネに対する評価軸でモリゾの作品も捉えることができる反面、マネを始めとした他の画家からモリゾを隔てる特徴を、マラルメは提示している。それは、モリゾの「女性的な視覚」である。対象がその「女性的な視覚」によって捉えられていると述べるとき、マラルメにとってそれは何を意味したのだろうか。おそらく、モリゾ独自の「視覚」を考察するためには、後の『ディヴァガシオン』における「ベルト・モリゾ」を待たなければならないが、ひとまず、モリゾと「視覚」の問題、そしてモリゾの「女性的」といえる側面について触れておきたい。

そもそも、マラルメも評論のなかで印象派を「並外れた、ほとんど独創的な視覚の新しさを芸術への奉仕に注いだ人々⁽¹³⁾」であるとしているが、モリゾの「視覚」と言った場合にも、当然この印象派的「視覚」は含まれているだろう。また、印象派という枠組み以外でも、モリゾの視覚ないしその眼差しは様々な形で論じられている。たとえばヴァレリーは、モリゾ展のカタログ序文⁽¹⁴⁾において、第一にマネのモデルを務めた作品に見られる身体的特徴としての眼の存在感を強調したのち、芸術家以外の人々と一線を画す視覚のありかたを述べている⁽¹⁵⁾。また、モリゾが作品の中に描く女性の眼差しという観点からは、新たな女性像を提示しようと試みるモリゾの姿勢が指摘されている⁽¹⁶⁾。

そして「女性的」という語について、モリゾが描く作品の多くは、「女性的」という語に相応しいものといえるかもしれない。代表的なものとしては、生まれたばかりの我が子を見つめる姉エドマを描いた《ゆりかご》*Le Berceau* (1872) などに代表される母子像が挙げられるだろう。そのほかにも、別荘で過ごす自身の家族の穏やかな日常の光景や、娘ジュリーの肖像などを多く描いている。このように女性である彼女自身にとって、こうした作品は身近な対象を描いているという点で「女性的」ともいえるだろうか。しかし、マラルメにおける「女性的な視覚」という表現は、単にモリゾが描いてきた主題を指すというだけに止まらないだろう⁽¹⁷⁾。次に、以上のマラルメにおける印象派観をもとに、画家たちとの共同制作の試みであった「漆の抽斗」の計画のなかでも、モリゾとの関わりが深い「白い睡蓮」について検討したい。

3. 「白い睡蓮」《Le Nénuphar blanc》について ①

— 「漆の抽斗」《Le Tiroir de laque》の計画—

「白い睡蓮」《Le Nénuphar blanc》の初出は1885年、「芸術と流行 *L'Art et la mode*」誌に寄稿された散文詩である。最終的には、「未来の現象」《Le Phénomène futur》や「栄光」《La Gloire》といった他数編の散文詩とともに『ディヴァガシオン』にも収録された。マラルメはボートを趣味としており、英語教師時代からしばしばパリ近郊の町ヴァルヴァンを訪れては、船遊びを満喫していた。詩の内容はマラルメの実体験がもとになっている。モリゾも亡くなる2年前に娘のジュリーを連れてこの地を訪れ、マラルメ一家と共に休暇を過ごしている。



図2：ベルト・モリゾ《白い睡蓮》*Le Nénuphar blanc*、鉛筆によるデッサン、1887-1888年、個人蔵

マラルメは1887年末頃から、「漆の抽斗」《Le Tiroir de laque》という題のもと、それまでに書かれた散文詩をまとめた作品集の制作を計画しており、親交のあった印象派の画家たちにその挿絵を依頼している。その結果、ルノワールが「未来の現象」、モネが「栄光」、モリゾが「白い睡蓮」を担当することとなった。結局この計画が実現することはなかったが、ルノワールが手がけたエッチングは後に『パージュ *Pages*』（1891）の扉絵として採用された。また、モリゾにとっては、マラルメと相談を重ねながら⁽¹⁸⁾挿絵の制作を通じて自身初の試みとなる版画に取り組み、自身の作品をもとに練習を重ねていた⁽¹⁹⁾。現在では、モリゾが手がけた制作デッサン（図2）とドライポイント（図3）が確認されている。図2と図3からはそれぞれ、詩の内容と対応した情景を見て取ることができるだろう⁽²⁰⁾。図3のドライポイントは、マラルメも高く評価していた水彩画《ブーローニュの森の紅葉した木々》*Arbre roux au bois de Boulogne*（図4）から着想を得ている。

この作品における紅葉した木々の様子は、「炎の七月⁽²¹⁾」《*ce Juillet de flamme*》という詩の季節設定とは噛み合わないものの、ドライポイントでは内容に沿う形で書き加えられたボートが右端に見られる⁽²²⁾。また、モリゾの娘であるジュリーの証言によれば、マラルメが最終的にこのドライポイントを挿絵として採用したことが分かっている⁽²³⁾。



図3 (左): ベルト・モリゾ《ブーローニュの森の湖、白い睡蓮、あるいは水辺の低木》*Le Lac du bois de Boulogne ou le Nénuphar blanc ou Arbustes au bord de l'eau*、ドライポイント、1889年、フランス国立図書館版画写真室蔵

図4 (右): ベルト・モリゾ《ブーローニュの森の紅葉した木々》*Arbre roux au bois de Boulogne*、水彩画、1887-1888年、個人蔵

4. 「白い睡蓮」《Le Nénuphar blanc》について②

— 印象派との近接性 —

次に詩の内容について検討していく。まずは簡単に詩の大まかな展開を押さえておこう。詩人が女友達の友人の庭へボートを漕いで挨拶に行く。半睡状態にいた詩人がふと目を覚ますと女性の所有地である。その姿を夢想のうちに思い浮かべるが、女性の足音と思しき音が聞こえたとき、顔を見ることでこの魅力が消え去ってしまうという不安に駆られた詩人は、結局女性と会うことなく引き返していく、というものだ。

この散文詩はその題からして、明らかに印象派的といえるかもしれない。後に、モネ⁽²⁴⁾がジヴェルニーの自宅で取り組んだ連作『睡蓮』を挙げてもよいが、睡蓮という花は、ガストン・バシュラールが指摘するように印象派と深い関わりを持つ花である⁽²⁵⁾。しかし題名にとどまらず、この散文詩は内容の面においても一貫して印象派的といえる。1章で確認してきたマラルメの印象派観を踏まえ検討していくこととする。先に確認したような、戸外に置かれた人物に大気のヴェールがかけられ、そのヴェールによって典型が見出されるという過程が、この散文詩においても確認できるだろう。

(1) ヴェールと典型

冒頭で語り手jeは半睡状態のうちにボートを漕ぎ続け、ふと目を覚まし、ボートが停止していることに気づく。

[...] Je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine⁽²⁶⁾.

[...] 剥き出しのオールの上にイニシャルのじっと動かない輝きをみるまで、停止しているのを確認していなかった。それが私を世間での私に呼び戻した。

この時点で、語り手は「世間での私」、現実世界での自分自身を忘れ去っている。そして、この半睡状態は動詞 *se voiler* を用いて、ヴェールがかけられていると表現されるのである。

« [...] et n'est-ce, moi, tendre trop haut la tête, pour ces joncs à ne dépasser et toute la mentale somnolence où se voile ma lucidité, que d'interroger jusque-là le mystère⁽²⁷⁾. »

[...] それに、そこまでこの秘密を探るのは、越えるべきでないこれらのイグサと、明晰さにヴェールがかけられている精神の半睡状態にとって、あまりに高く首を伸ばすことにならないだろうか。

ここで提示されるヴェールは、1章で確認したマラルメの外光と典型についての記述と結びつくだろう。先に述べたように、外光のなかにおいてこそ大気のヴェールが対象にかけられ、そのヴェールが現実性をはぎ取る、つまり典型が見出されるのである。この場面においても、ボートを漕ぐ語り手は屋外の大気のヴェールに浸されて、現実での自らの個性が剥ぎ取られ、ただの探索者として夢に耽るのだ。そして、個性を持たない典型というイメージは、語り手のみならず、彼が訪ねる女性にも当てはめられていく。

(2) 典型としての女性

気付かぬうちに女性の所有地に到着していた語り手は、女性の足音と思しき物音を聞きつけ、その動作に応じた衣服の様子や足運びを想像する。そしてふと疑問に思う。それは、女性はその顔を見せてしまうと、物音によってもたらされている魅力は消えてしまうのではないか、というものだ。

« — À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue, oui ! ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement nouée, avec une boucle en diamant, des ceintures. Si vague concept se suffit : et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire⁽²⁸⁾. »

「——どんな顔立ちがあなたに合うのか、婦人よ、私はその詳細が、訪れのかすかな物音によってここに定着しているものを邪魔するような気がします。そうです！ この内側の無意識な魅力は、探検者から、ダイヤの留め金でもっともきつく締められたベルトをもってしても、守ることはできません。こういう漠然とした概念で十分です。普遍性によって刻まれた恍惚とした喜びが、あらゆる顔を締め

出すことを可能にし、そう命じるのですから。もし一つの顔が露わになったら、(私が支配する敷居に、顔をあからさまに傾けないでください)顔の方では関係ないことですが、私のときめきを追い払ってしまうでしょう。」

ここで、女性の身体の出現は徹底的に拒絶されており、語り手は微かな物音によってもたらされる「漠然とした概念」があれば十分だと語る。彼にとって、「恍惚とした喜び」は何よりも普遍性によって、つまりは典型によってもたらされるものなのだ。女性の衣服の具体的な描写⁽²⁹⁾がなされ、「探検者」はその内側を想像裡に暴こうとする。「私が支配する敷居」とは、詩人の物理的に位置している婦人の所有地との境界であると同時に、女性の身体を覆う衣服という境界を示しているだろう。その境界を越えようとする「探検者」の思惑は性的なニュアンスを帯びている⁽³⁰⁾。しかし、その内側の女性はあくまでも不在であり、女性という典型である。

冒頭において、婦人に挨拶することと同時に、「水の開花」« Floraisons d'eau⁽³¹⁾ »を求めていた je は、詩の終盤において「魔法の睡蓮⁽³²⁾」(末尾近くで「私の観念の花 mon idéale fleur⁽³³⁾」と言い換えられる)を夢想の勝利の証として持ち帰ろうと語る。そして、典型としての女性は「魔法の睡蓮」の花に包まれる「無」と結びつく。

結びに代えて

これまで、「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」と「白い睡蓮」を通じて、以下のことを確認してきた。まず、マラルメにおけるマネの評価において鍵となっているのは、外光と典型である。そして、それらは印象派にも見出すことができ、同評論におけるモリゾへの評価に最もよく表れていた。モリゾがその挿絵に取り組んだ散文詩「白い睡蓮」からは印象派的特徴が見出された。

しかし、1章で述べたように、モリゾの「女性的な視覚」については議論の余地が残されているほか、「白い睡蓮」とモリゾとの関わりについて考察を深めていくためには、両者の関係性の帰着点ともいえる『ディヴァガシオン』(1897)の「肖像」としての「ベルト・モリゾ」を検討せねばならないだろう。しかしその前に、モリゾとマラルメの女性観の関わりを見るうえで重要なモチーフとして、ヴェールを挙げておきたい。モリゾ評においても、大気にヴェールをかけられた女性が登場していたが、ヴェールに包まれた女性、その非人称性に関してはバレエ論やロイ・フラワー論との類似性があるだろう。しかしモリゾは、マネのモデルという、視られる女性ともいえる側面は持ちつつも、何より印象派の画家として自ら視る女性であった。この点において、同様にマラルメの女性表象を考えるうえで重要となるバレエ論、ロイ・フラワー論とは異なる観点で捉える必要があるのではないだろうか。引き続き検討していきたい。

図版出典

図 1 : [https://collection.barnesfoundation.org/objects/4722/Laundry-\(Le-Linge\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/4722/Laundry-(Le-Linge)/)

図 2-4 : *Berthe Morisot*, 1841-1895, Lille : Palais des Beaux-Arts, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2002.

注

(1) マラルメとモリゾの交友関係については以下に多くを拠っている。

柏倉康夫『マラルメの火曜会：世紀末パリの芸術家たち』, 丸善出版, 1994.

(2) 同時代的なモリゾの評価については以下に詳しい。

坂上桂子「印象派神話の創造——ジョン・リウオールド著『印象派の歴史』におけるベルト・モリゾの記述について——」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 第3分冊, 日本文学演劇映像美術史日本語日本文化, 2006年2月28日, p.117-132.

(3) « Ma visite à votre atelier sera remise, si vous le voulez bien, à l'un des premiers Dimanches de l'année qui vient. » (1876年12月23日モリゾ宛書簡)

Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot, 1876-1895, lettres réunies et annotées par Olivier Daulte et Manuel Dupertuis, Collection Pergamine, 1995, Lausanne : Bibliothèque des arts, p.9.

(4) « singulières peintures », Stéphane Mallarmé, Les impressionnistes et Edouard Manet, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2003, p.445. フランス語のオリジナルテキストは発見されていないため、本稿の日本語訳はベルラン・マルシャル氏の仏語訳をもととした。なお翻訳にあたっては以下を参照した。

「散文さまざま [時評]」, 「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」(阿部良雄訳), 『マラルメ全集 III 言語・書物・最新流行』, 筑摩書房, 1989, p.420-446.

(5) « de viser un type plutôt qu'une personnalité », *ibid.*, p.452.

(6) « de l'inonder de lumière et d'air », *idem*.

(7) 熊谷謙介氏は、典型と外光について、屋内で多くの時間を過ごす現代生活と外光主義の矛盾、さらに「典型として屹立すべき人物が外光の中でその英雄性を失う」という二つの矛盾があると指摘している。Cf. 熊谷謙介「自然は起こる、付け加えるものはない」ステファヌ・マラルメの「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」, 『Resonance』創刊号, 2003, p.69.

(8) « œuvre qui marque une date dans une vie peut-être, mais certainement dans l'histoire de l'art », Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, Les impressionnistes et Edouard Manet, p.455.

(9) *idem*.

(10) 熊谷謙介, 前掲論文, p.69.

(11) Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, Les impressionnistes et Edouard Manet, p.464-467.

(12) グリゼルダ・ポロック氏はモリゾ作品が持つ空間構成の特徴を、「はっきりと二区画に分けられた空間が並存していること」とし、それを区切る境界が「強い筆づかいによって強調されている」と指

- 摘する。さらに、《バルコニーにて》*Sur la terrasse* (1874) を例として、境界となる欄干が「公的空間と私的空間を区切る境界ではなく、男性性の空間と女性性の空間の境界」であると述べる。Cf. グリゼルダ・ポロック (Griselda Pollock) 『視線と差異 —フェミニズムで読む美術史—』(原題は *Vision and Difference*)、萩原弘子訳、新水社、1998、p.102.
- (13) Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, « Les impressionnistes et Edouard Manet », p.466.
- (14) ヴァレリーは 1926 年と 1941 年の二度にわたって、モリゾの展覧会にカタログの序文を寄せている。それぞれ「ベルト・モリゾ」« Berthe Morisot » (1926) (もとは「ベルト叔母さん」« Tante Berthe ») と「ベルト・モリゾについて」« Au sujet de Berthe Morisot » (1941).
- (15) « Berthe Morisot vivait dans ses grands yeux dont l'attention extraordinaire à leur fonction, à leur acte continuels lui donnait cet air étranger, séparé, qui séparait d'elle. », Paul Valéry, « Pièce sur l'art », Berthe Morisot dans *Œuvres*, édition établie par Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1960, p.1304.
- (16) たとえば坂上氏は《舞踏会にて扇を持つ女性》*Jeune fille au bal* (1875) に関して、同時代の男性画家が描く女性の多くが「観られる」存在であったとし、モリゾは観者の視線を拒否するような女性を描くことで、一方的に見つめられる女性というテーマを乗り越えようと試みていたと指摘している。Cf. 坂上桂子『ベルト・モリゾ——ある女性画家の生きた近代——』、小学館、2006、p.114-134.
- (17) バルバラ・ボアック氏は、女性の印象派が「ゆりかご」に見られるような子どもや母性の称揚といった、女性が親近感を抱きやすい主題によって定義されるものではないことを指摘する。Cf. Barbara Bohac, « Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin », in *Impressionnisme et littérature*, sous la direction de Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 73-81.
- (18) « [...] Renoir et moi sommes très ahuris, nous avons besoin d'explications pour les illustrations. Ne vous croyez pas obligé de m'écrire, pas de réponse voudra dire que vous acceptez, et j'y compte absolument. — 11 décembre 1887 », *op.cit.*, *Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot*, p.19.
- (19) Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot, la belle peintre*, Flammarion, 2002, p.88-89.
- (20) 吉田典子氏はデッサンに見られる情景が第三節の以下の描写に対応していると指摘する。「[...] je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière : où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé de hésitation à partir qu'a une source. » 吉田典子, 「ベルト・モリゾと日本美術 (2) : 《麦わら帽子の少女》における浮世絵の画中画について」 *stella*. 33, 九州大学フランス語フランス文学研究会, p.213-236.
- (21) Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, « Le Nénuphar blanc », *Œuvres complètes*, p.19.
翻訳は以下を参照した。「白い睡蓮」[逸話、或いは詩篇] (松室三郎訳), 『マラルメ全集 II ディヴァガシオン他』, 筑摩書房, 1989, p.40-45.
- (22) Berthe Morisot, 1841-1895, Lille : Palais des Beaux-Arts, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2002, p.357.
- (23) *ibid.*, p.431.
- (24) マラルメが評論でモネを語る際の表現は「白い睡蓮」の内容とも類似性がある。
« Claude Monet aime l'eau, et c'est chez lui un don spécial de peindre sa mobilité et sa transparence, qu'il s'agisse de mer ou de rivière, qu'elle soit grise et monotone, ou colorée par le ciel. Je n'ai jamais vu un bateau plus légèrement pose sur l'eau que dans ses tableaux ni un voile plus mobile et léger que son atmosphère

mouvante. »

クロード・モネは水を愛していて、その動性や透明性を描いているのは、海だろうと川だろうと、灰色か単調、あるいは空によって彩色されていようと、天賦の才である。私は彼の絵画においてしか、そっと水に浮かべられたボートを見たことはなかったし、彼の描く流動的な大気以上に、絶えず形を変える軽やかなヴェールを見たことがない。これは確かに驚異である。Stéphane Mallarmé, *op.cit.* « Les impressionnistes et Edouard Manet », p.462.

(25) « Tant de jeunesse retrouvée, uns si fidèle soumission au rythme du jour et de la nuit, une telle ponctualité à dire l'instant d'aurore, voilà ce qui fait du nymphéa la fleur même de l'impressionnisme. Le nymphéa est un instant du monde. Il est un matin des yeux. Il est la fleur surprenante d'une aube d'été. » Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Presse universitaires de France, 1978, p.10.

(26) Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, « Le Nénuphar blanc », p.98.

(27) *idem.*

(28) *ibid.*, p.100.

(29) 原大地氏は女性の衣服の描写に着目し、女性の不在を、近い時期にマラルメが手掛けていた「最新モード *La Dernier mode*」に関連づけて論じている。Cf. 原大地『ステファヌ・マラルメの〈世紀〉』, 水声社, 2019, P.102-116.

(30) « Défloration idéale, et défloration de l'idée », Cf. Stéphane Mallarmé, « Le Nénuphar blanc », Notes et variants, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1998, p.1341.

(31) Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, « Le Nénuphar blanc », p.98.

(32) *ibid.*, p.100.

(33) *idem.*

『ディヴァガシオン』所収「詩の危機」« Crise de vers »における花との類似性が指摘できそうである。「Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.» *ibid.*, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, p.213.

花！と私が言う。すると私の声がいかなる輪郭をも追放する忘却の外部で、理解される花々とは別の何かとして、あらゆる花束のなかに不在の花、心地よい、観念そのものの花が、音楽的に立ち上る。(翻訳は以下を参照した。前掲書『マラルメ全集 II』「詩の危機」(松室三郎訳), p.242.)

« les calices »とは花のなかでも最も外側の萼を指し、つぼみの状態では内部を守る役割を果たす部分である。この萼のイメージは、内部の無を包み込む「魔法の睡蓮」とも結びつく。また、女性が立てるかすかな足音のみによって、衣服に覆われた不在の女性 (= 無を守る「魔法の睡蓮」) が現れるという過程は、「詩の危機」で「不在の花」が「音楽的に立ち上る」光景と類似しているのではないか。