

Title	ユイスマンスと散文詩集『パリ・スケッチ』の二人のエッチング画家
Author(s)	安達, 孝信
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2015, 49, p. 111-128
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61345
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ユイスマンスと散文詩集『パリ・スケッチ』の 二人のエッチング画家

安達 孝信

キーワード：ユイスマンス／19世紀末フランス文学／自然主義／散文詩／印象派

デカダンスの聖書『さかしま』（1884）で知られるフランス世紀末の作家ユイスマンス（1848-1907）は、1876年からゾラのもとで自然主義作家として活動していた。その一方で同時期に彼が、74年に初めての散文詩集『薬味箱』、そして80年に二作目の散文詩集『パリ・スケッチ』¹⁾を出版していたことはあまり知られていない。²⁾『薬味箱』はそのあまりに凝りすぎた文体から出版者ジュール・エツツェルに「フランス語にパリ・コムニオンを再び起す」³⁾と突き返され自費出版を余儀なくされたが、「燻製にしん」« Hareng Saur »などの散文詩はブリュッセルとパリの週刊誌、日刊紙にも取り上げられるなど一定の反響を呼んだ。⁴⁾その一方で、79年の『ヴァタール姉妹』以降、自然主義擁護色の強い出版社シャルパンティエから毎年のように小説を出し始めていた80年に、パリの無名出版社アンリ・ヴァトンから世に送り出した『パリ・スケッチ』は作家自身の評価とは裏腹に批評家からは厳しい判断を下された。⁵⁾また売れ行きも思わしくはなかったようで、『パリ・スケッチ』は545部を初版で刷ったものの、6年間再刷は行われなかった。⁶⁾

当時の批判の矛先は、ユイスマンスが扱う主題の小品さに集中していた。多くの批評家はこの作家の才能を認めつつも、彼が別の主題を選んでいれば良かったのにと嘆くのが多かった。ユイスマンスに共感を抱いていた詩人フランソワ・コペまでもが苦言を呈したのは社交界での美女の体臭を賛美する「腋臭」« Le Gousset »と題された散文詩である。⁷⁾語り手は、「腋臭の香りは無限

に分割できる、どんなアロマもこれほど細かいニュアンスは持ち得ない。これは嗅覚の全鍵盤を走破する音階であり […]」⁸⁾と強烈で複雑な美女の体臭を賞美する。舞踏会で汗と小便の入り混じった匂いに恍惚となり、大真面目に匂いの鑑定を行う主人公は19世紀末の読者には受け入れられなかったのだ。

このスキャンダルの陰で、ユイスマンスが本来意図していたこの散文詩集の根幹である「芸術置換」⁹⁾は当初ほとんど理解されなかった。『パリ・スケッチ』には二人の画家による10枚のエッチングが挿絵として含まれており、それらの絵と隣接する散文詩との間には明確な関連が認められる。本稿は、『パリ・スケッチ』成立においてラファエリ、フォランの絵画が果たした役割を明らかにすることを指すものである。

1 『パリ・スケッチ』の成立と10枚の挿絵

フランス国立図書館の電子図書館「ガリカ Gallica」では、『パリ・スケッチ』の1880年の初版を確認することが出来る。それには10枚のエッチングが含まれ、4枚にはフォランの、4枚にはラファエリの署名が認められる。3枚目と5枚目には署名を確認できないが、前者は《売春宿》*Maison Close*、後者は《ネクタイの結び目》*Le Nœud de cravate* と呼ばれるいずれもフォランの作である。¹⁰⁾しかしリュシアン・デカーヴによる全集の注には、フォラン、ラファエリ、4枚ずつ合計8枚のエッチングが含まれていると記載されている。当初10枚の挿絵が含まれていた『パリ・スケッチ』だが、その内の二枚のフォランによるエッチングは、なんらかの理由で出版社によって削除されたと考えられている。¹¹⁾また同じ初版にも、上質紙を用いた豪華版と通常版など複数の種類があるため、エッチングの数に10枚と8枚という差が生じている。¹²⁾もっともそれらのエッチングは86年の増補改訂の際には継承されなかった。¹³⁾

またそれらの挿絵について考える上で、ユイスマンスが美術批評家でも

あったという事実は当然無視出来ない。彼は 1875 年から本格的に美術批評を行っているが、当初はパリやベルギーの芸術系の雑誌への断続的な記事投稿を続けていた。76 年に『マルト、ある娼婦の生涯』を、検閲を逃れるためにブリュッセルで自費出版して以降、ベルギーの雑誌 *L'Actualité*, *L'Artiste* との緊密な協力関係が生まれ、作家は散文詩、美術批評、文学評論など多く文章をそこに寄せている。¹⁴⁾しかし、77 年に *L'Actualité* を吸収した *L'Artiste* もまた、78 年に合併により自然主義擁護雑誌の役割を終える傍、ユイスマンスは 78 年にゾラの仲介により出版人シャルパンティエと面会し、79 年には自然主義擁護の新聞 *Voltaire* でサロン評の連載を任されるようになり、完全にパリ自然主義グループに活動の軸足を置くようになった。

この *Voltaire* 紙での連載により、ユイスマンスはこれまでに得ることが出来なかった堅固な後ろ盾のもとで、過激なまでのアカデミズム批判を含む自由なサロン評を繰り返し広げることが出来た。この年のサロンでユイスマンスは一人の風景画家を発見した、それがジャン＝フランソワ・ラファエリである。

2 パリ郊外の風景画家ラファエリ

Jean-François Raffaëlli (1850-1924) はユイスマンスより二つ年下のイタリア系フランス人で印象派とのつながりが深い画家である。その一方で、ドガがこの画家を 79 年の第 4 回印象派展に推薦し、カイユボットがそれを拒否した事件などにより、印象派とドガとの対立を考える上では鍵となる人物でもある。¹⁵⁾「モネやルノワールの関心事からは遠い、デッサンへの入念な注意とある種の悲惨趣味 *misérabilisme* が彼を印象派グループから区別している」¹⁶⁾と Arnaud d'Hauterives が言うように、手法、主題双方においてラファエリは印象派とは遠い画家であったのだ。¹⁷⁾

ラファエリは『パリ・スケッチ』に 4 枚のエッチングを提供しているが、そのエッチングの選択には、前年 79 年のサロン評が大きく関わっている。

サロンに展示された画家の絵《屑拾い達の帰宅；二人の老人》¹⁸⁾（図1）についてユイスマンスは次のように批評している。

べつの画家、本当に現代的で、その上、力強い画家が、ラファエリ氏である。今年の彼の二枚の絵は完璧に優れている。一枚目は屑拾いたちの帰宅を描いている。夕暮れがやって来た。貧しきパリのまわりに広がるあの憂鬱な風景のひとつのなかで、工場の煙突が鉛色の空に煤の泡を吐き出している。三人の屑拾いがねぐらに帰って行く、彼らの犬に寄り添われ。二人は痛ましくも這うように歩いている、柳かごを背にし、屑拾い鉤を手を持って。三人目は前を歩き、袋の重みに身をかかめている。¹⁹⁾

19世紀パリには城壁がまだ残っており、その外部は工業地帯化するとともに、パリで働く貧しい人たちが居住するようになっていた。屑拾い達の都市郊外への帰宅とは大都市化するパリに特有の、現代的な主題であった。²⁰⁾ またラファエリは1879年に、鉄道の開通により人口が急増していたパリ北西のアニエールという土地に引っ越しており、緑豊かな郊外が、都市の場末へと変貌していく様子を目の当たりにしていた。²¹⁾ 彼の風景画の中心はあくまでその場所に特有の人びとであり、自然はその人びとの心象に呼応する背景に過ぎない。美術批評においても、自然描写、静物画にほとんど関心を抱かず、現実的な情景のなかで人物がそのままに描かれているという点を最重要視するユイスマンスにとって、ラファエリは風景画に自然主義を持ち込んだ画家だったのだ。

この絵と似たエッチングが、『パリ・スケッチ』にも含まれている（図2）。このエッチングでは、3人の屑拾いが1人に、犬が3匹から2匹になり、横方向の移動が、奥への移動に変わっているという違いはあるものの、犬を伴った貧しい男が、パリ郊外の煙突の煙を背景に、ゆっくりと帰宅していくという基本的な主題は変わっていない。このエッチングに続く散文詩「パリ北部

の城壁からの眺め」は、挿絵との内容上の関連が明白である。またサロン展示作（図1）を批評したユイスマンス自身の文章からの転用と思われる箇所には下線を引いた。

工場はもはやはっきりしない輪郭、鉛色の空に飲み込まれたインクの塊とでしかない。子供と女は帰宅し、草原はより大きく見える、砂埃のたつ道を、物乞い、あるいは密告者²²⁾ 風に言うと乞食が、一人でねぐらへと帰って行く、汗をかき、疲労し、疲れきって、坂道を骨折りながらよじ上って行く、空っぽの短パイプをぐずぐずと吸いながら、犬たちを連れて [...]。²³⁾

疲れきった男が荷物のあまりの重みに身を屈め、地面を這うように、あるいはよじ上るように歩いているという中心的な主題は変わっていない。美術批評では文学的に擬人化され「煤の泡を吐き出して」いた煙突が、散文詩では逆にインクの染みとなっていることは、両分野の交錯する指向性を示す好例だろう。その一方で散文詩の文体に目を向けると、「物乞い、あるいは密告者風に言うと乞食 le mendiant, le mendigo, comme l'appelle la mouche」といった一般的な単語のより専門的かつ俗語的な単語による言い換え、「汗をかき、疲労し、疲れきって suant, éreinté, fourbu」といった同義の形容詞の過剰な付加が認められる。ユイスマンスは内容面での変化ではなく、通常のフランス語では忌避される単語と文章の繰り返しによってリズムを生み、美術批評を散文詩へと作り変えているのである。

ところで、一見すると平凡とも思えるこれらの絵はなぜサロン評で絶賛され、『パリ・スケッチ』にエッチングが掲載されるまでになったのであろうか。この疑問に答えるためには、80年前後にユイスマンスが抱いていた自然主義絵画の理想像について振り返る必要がある。ユイスマンスは特に「79年サロン評」以降、アカデミズムを痛烈に批判するが、それは直ちに印象派擁護を意味するものではない。モネの絵画に代表されるような技法は、ユ

イスマンスに理解されず、作家はそれを単なる技術の不足だと批判する。観察眼のみならず、それを表現する確かな技術を持つ画家をユイスマンスは探し求めるのである。その代表が、踊り子の不健康な醜さを露にするドガであり、不格好に太った裸婦を冷酷に描くゴーギャンであり、写真のように正確なカイユボットであった。その文脈において、ラファエリは現代的な画家として賞賛される。

同様の指摘は、ラファエリ氏にも当てはまる。彼はもはや、印象との言い訳のもとに、デッサンの不足と色の欠陥を受け入れていない。彼は、無能者と眼球狂い（les fous de l'œil）が泣き叫ぶ芸術のリンボに、正確で、誠実な外見のもとにとっても学識のある絵を持ってやって来たのだ。²⁴⁾

無能者をアカデミーの画家達と取るなら、「眼球狂い」とはモネ達と取ることができる。印象派の方向性に疑問を持ったユイスマンスの目に、若きラファエリは擁護すべき存在と映ったのであろう。

さらに79年サロンに出展されたラファエリの絵が油彩ではなく、水彩グワッシュであったことも重要である。ボードレーがコンスタンタン・ギースを現代生活の画家と考えたように、ユイスマンスも水彩やグワッシュに長けたラファエリに可能性を感じ、彼を「我々が今日持っている中で、最も力強い風景画家の一人」²⁵⁾として賞賛したのだ。ユイスマンス美術批評の目指すところは、アカデミーの硬直化した美術ヒエラルキーの転覆であった。歴史画を頂点とするジャンル・ヒエラルキー、油彩画を頂点とする手法ヒエラルキーを覆すためには、水彩画でパリ郊外の日常風景を描くラファエリは、自然主義絵画の理想として格好の画家であったのである。

ラファエリの残り3枚のエッチングも、それに続く散文詩との間に密接な関連を持っている。散文詩「栗売り」« Le marchand de marrons »の前に挿入されたエッチングは、明らかに栗焼き器を前に座る男を描いている。煙

突が林立し、掘建て小屋が立ち並ぶ風景を描いた7枚目に続く散文詩「ビエール川」*« La Bièvre »* は「自然は虚弱で傷ついている場合にのみ興味深い」から始まる。そして9枚目のエッチングは、瓶、グラス、一枚の皿のみが載ったテーブルを前に悲痛な表情をした男が座っているもので、次ページの「オープンで焼かれた肉の散文詩」*« Le poème en prose des viandes cuites au four »* で直面する災難を予示している。これらユイスマンスの散文詩のうち、「栗売り」は1876年に、「ビエール川」は1877年に既に発表されている。しかし「パリ北部の城壁からの眺め」は1879年の11月に発表され、「オープンで焼かれた肉の散文詩」は『パリ・スケッチ』が初出である。²⁶⁾ このことは『パリ・スケッチ』のエッチングが単に説明的挿絵であったのではなく、むしろ作家に散文詩の想を与えたという可能性を示している。

3 パリ市内の風俗画家フォラン

Jean-Louis Forain (1852-1931) はユイスマンスより四歳年下の画家である。フォランの二枚の風刺画が77年にパリの新聞 *La République des Lettres* に掲載されるが、同紙に美術批評を寄稿していたユイスマンスとは、その頃に知り合ったと考えられる。²⁷⁾ フォランは78年にユイスマンスの肖像画を描き、79年の『マルト』第二版の表紙絵もユイスマンスの依頼を受け描いている。もっとも彼が提供した一枚目はドレスシューズ、長靴下を履き、傘、ネックレス、ティアラ、リボン、シュシュなどで完璧に着飾った全裸の娘というあまりに卑猥なものであったため出版社に拒絶される。そのため胸元を大きく開け、ワインボトルを抱えた女性を描いた別のフォランの絵が表紙に採用された。

パリ・コミューンに参加し、ヴェルレーヌらには「ガヴローシュ」と呼ばれ、71年12月から数ヶ月間ランボーと同居していたこともあるフォランは典型的なボヘミアンでもあった。²⁸⁾ 74年のサロン落選以後は、パリの小新聞に風刺画を書き糊口を凌いでいた。²⁹⁾ ユイスマンスの肖像画、『マルト』の表

紙、そして『パリ・スケッチ』の6枚のエッチングは、新進気鋭の自然主義作家による無名画家の売り出し作戦の一貫と捉えるべきだろう。初めてのサロンでの落選から5年後、79年にフォランはドガの推薦により印象派展での展覧会デビューを飾る。ユイスマンスは大々的にフォランを現代生活の画家として喧伝する。

現代生活のある種の片隅³⁰⁾ についての別の興味深い画家が、フォラン氏である。彼のように、フォーリー＝ベルジュールのあたりを把握する者も、その魅惑的な腐敗とみだらな優美のすべてを表現するような者も誰一人としていない。

昨年、フォーリーの眺めに加えて、彼は踊り子たちのいる舞台裏を出品した³¹⁾ 小さなまくり上がった口をして、恐ろしくも天上的なやくざ少女たちが、現代のクルヴェル³²⁾ たちたる、父性的で猥褻な太った紳士たちや、直立した襟と黒服を着て取り澄ました若い操り人形たちとお喋りをしている。すべてが揺れ動き、生き生きとし、彼らをとるまく空気³³⁾ の匂いを発している。

ユイスマンスは美術批評であっても、美文家としての筆を抑えることをしない。「恐ろしくも天上的なやくざ少女たち *affolantes et célestes arsouilles*」、*「父性的で猥褻な太った紳士たち *gros messieurs paternels et obscènes*」、*「取り澄ました若い操り人形たち *jeunes pantins gourmés*」*といった表現は、それぞれの人物に一見矛盾し合う形容詞が付されているようでありながらも、実質的に売春斡旋所と化していた当時の劇場空間を生々しく描く有効な手法となっていることが分かる。ユイスマンスの関心が、画布の表面に留まらず、それが描く空間へと向けられていることが、絵からは知覚できるはずもない匂いを彼が感知していることから読み取れる。この批評はフォランの絵画に対する批評でありながらも同時に、ユイスマンスが掲げる理想の絵画の宣言でもあるのだ。³⁴⁾*

フォランの踊り子は、ドガの踊り子を彷彿とさせる。実際ユイスマンスも、「その師から大したことを学ばなかったジェロームの弟子、フォラン氏はマネとドガにならって自らの絵画を研究した」³⁵⁾とその類縁性を指摘している。³⁶⁾ 80年の第5回印象派展に出展されたものの、あまりの卑猥さゆえに、ほとんど評価されなかった絵、《顧客》*Le Client* またの名を《娼家》*Maison close* (図3) について、ユイスマンスは次のように評価している。

この作品の驚くべき点は、引き出される現実の強烈さである。これらの娼婦 *filles* たちは(娼)家の娘たちであり、それ以外の娘たちではない。彼女らの姿勢、刺激的な匂い、皮膚の熟成 (faisandé de peau) が、グワッシュで薄められたこの水彩画を照らすガスの炎の下で、実に奇妙な真実の正確さをもとない、これほどしっかりと、これほどきっぱりと表現されているのはおそらく今までにないとしたら、彼女らの性格、彼女らの幼稚で獣じみた人間性も同等にうまく表現されている。³⁷⁾

娼婦たちの姿勢、熟れた皮膚などがあまりに正確に描かれているので、目に見えない彼女らの性格や人間性も同様に表現されているという主張であるが、この考えは引き続き行われるドガの踊り子評でも繰り返されている。³⁸⁾ このフォラン評で注目したい点は、少女の描写に「刺激的な(いらいらさせる)匂い」「熟成した(腐った)皮膚」という、視覚よりも下位の五感による、一般にネガティブとされる形容が付されていることである。また「熟成した *faisandé*」という形容詞に冠詞を付けて名詞化し、「皮膚 *peau*」を無冠詞で用いて形容詞化した下線部は、美術批評内の文章としてはあまりに技巧的なものだといえる。³⁹⁾ また、腐敗を表わすとともに、鳥獣の肉が熟成した状態を示すこの両義的な言葉は、『さかしま』においても「八世紀の *faisandé* な言葉」⁴⁰⁾ と使われるように、審美眼の善し悪しを測るバロメーターとしての役割を荷なっていると考えられる。⁴¹⁾

この絵は 24.7 × 32.8cm と小さな絵であり、個人が秘匿し親しい男友達に

のみ見せるために描かれた絵である。現在はアメリカの美術館に所蔵されているこの絵は当初、ユイスマンスが所有していた可能性が高い。ジュール・ユレは1891年刊行の『文学的進歩に関するアンケート』執筆のために、セーヴル通りのユイスマンスのアパルトマンを訪れた際にこの絵を目撃している。

この絵は娼家での一景を描いていた。赤い背景に、靴下とガーターだけを付けた、何人かの裸の女が、手を繋いで、フォランの描く年寄りの前で、花かごのように胸を張っていた。老人は、赤いソファに腰掛け、注意深く、しかしとても穏やかで、彼が杖の上で手を組んで見つめていたのは、醜悪なブロンドとごろつきブルネットで、彼女らは無関心な愛想のなか腰に手を当てて立っていた。⁴²⁾

ところで、『パリ・スケッチ』の3枚目の挿絵であり、出版社の意向により削除されたエッチングもまた《売春宿》*Maison Close* (図4) という題である。一見したところさほど似ているようにも思えない二枚の絵だが、人物たちに注目すると、同種の絵として位置づけることが出来るように思われる。エッチングの女性二人は服を着てはいるものの、胸が大きくはだけている。また中央の女性は水彩画の金髪女性と、左側の髪を結った女性は同じく左手の黒髪の女性との類似が認められるだろう。また帽子を被り、頬杖を突いた男の陰気な様子も水彩画の男と酷似している。

またフォランが1909年に行った連作〈個室〉*Le Cabinet particulier* とは二人の女と一人の男がテーブルを囲むという基本的な構図が一致している。⁴³⁾ エッチング左手の女性の背後の陰と、照明と思われる曲線の重なりは、壁がガラス張りになっていることを暗示し、その場がレストランの奥に設けられた個室であることを示している可能性がある。⁴⁴⁾ 編集者はこの絵をいかがわしい女達とその顧客が密室で過ごしている絵であると判断して削除を要求したのだろう。

その他のフォランのエッチングの多くにも、モデルとなったと考えられる類似した水彩画、油彩画を1879-80年に制作されたものの中から確認できる。特に《ネクタイの結び目》は、細部は異なるものの左右が逆の類似した絵が1880年に制作されており、エッチング制作の過程を窺い知ることが出来る。その一方でラファエリの場合とは違い、フォランのエッチングと後続する散文詩とは必ずしも明確に対応しておらず、またフォランの作自体も解釈の余地を多分に残すものである。『パリ・スケッチ』冒頭の「フォーリー・ベルジェール」8連作は書き下ろしであり、詩集全体の四分の一近くの分量を占めている。フォランの6作中4作が、この章に付随していること、そして作家がラファエリ以上にフォランとの間に古くから関係を築いていたことは、『パリ・スケッチ』の成立そのものにフォランの絵画が大きく寄与していることを強く示唆している。ユイスマンスがこの選集で行おうとしたことは、19世紀の小説に一般的であった文章内容を説明する挿絵を付すことではなく、1892年のローデンバック『死都ブリュージュ』以降に支配的となる文と写真、絵画との交感によって生成される書物だったのではないだろうか。ユイスマンスの芸術置換を問題にする際に、美術批評ではない文章と、挿絵ではない絵が組み合わさった『パリ・スケッチ』は、今後より一層の研究を必要とする選集であることに疑いの余地はない。

結び

ここまで『パリ・スケッチ』成立にフォランとラファエリが果たした役割を見てきたが、翌年1881年にシャルパンティエから出版される『世帯』では彼らは主人公の一人にまでなる。作家のアンドレは、自室を一種の美術館とするがその中心に鎮座するのが、「赤いラシャをまとった踊り子たちのいる舞台裏の眺め」、「愛想が良く当惑した紳士と、欲情をそそり軽薄な女達がいるサロンの眺め」を描いた水彩画である。⁴⁵⁾「世帯」校訂版編者のジル・ボネは、ユイスマンスが、フォランとドガの非常に似通った水彩画を一枚ずつ

持っていたことを指摘しており、ユイスマンスが自室の描写でもってアンドレの室内描写に替えた可能性が高いといえるだろう。⁴⁶⁾そして、もう一人の主人公である画家シプリアン⁴⁷⁾は、パリ郊外の病んだ風景と、パリに住む大衆の喧噪への偏愛を吐露する。⁴⁸⁾ボネの指摘するように、この画家が、郊外の風景画家ラファエリと、パリ市内の風俗画家フォランから生み出された存在であることは明白といえる。ユイスマンスによるフォラン、ラファエリ顕揚は、79年からのサロン評、80年の散文詩を経て、81年の小説に結実する。この三人の共同作業は、初期ユイスマンスにおける文学三分野の無境界性を象徴する出来事でもあったのである。

さらにフォランとラファエリ擁護の形を取っていた油彩画ヒエラルキー打倒の試みは、1884年に思わぬ形で花開く。『さかしま』でデ・ゼッサントは二枚のモローの絵画を飾るが、油彩画以上に絶賛されるのが、デッサン跡がくっきりと残る水彩画『出現』である。そしてルドンの夢幻の世界は黒一色の石版画で描かれる。またそれらと並び愛でられるプレスダンの『死の喜劇』やジャン・ルイケンのおぞましい『宗教的迫害』はともに版画である。ユイスマンスが自然主義小説の執筆を続ける傍らで、半ば副業であるかのように出版された『パリ・スケッチ』初版には、ユイスマンス中期文学の萌芽の多くが既に現れていたのである。

[注]

- 1) 本稿では初版の J.K. Huysmans, *Croquis parisiens - Eaux-fortes de Forain et Raffaëlli* (Henri Vatou, 1880) を定本とする。なお本稿中の日本語訳はすべて拙訳を用いた。
- 2) この二作は作家自身によって散文詩集と呼ばれているものの、含まれているすべてが散文詩としてふさわしいとはいえない。バトリス・ロクマンは「『葉味箱』のほとんどのテキストが異論の余地なく散文詩と形容されうるものだとしても、他のものはそれに反してジャンルの境界で戯れているようだ[……]と指摘している (*Le Drageoir aux épices*, suivi de textes inédits, Édition critique présentée, établie et annotée par Patrice Locmant, Honoré Champion, 2003, p. 14)。

- 3) *Journal des Goncourt*, 23 mars 1886 ; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, 1989, tome II – 1866-1886, p. 1232-1233.
- 4) アルセーヌ・ウーセイが所有し編集していた *L'Artiste* が 74 年 4 月 15 日に、いくつかの詩の抜粋を掲載した。「燻製にしん」は同年 11 月から 12 月にかけて *Le Gaulois*, *Le Soleil*, *Armée Territoriale* などによって取り上げられた。それらの記事はロックマンが *Le Drageoir aux épices*, p. 234-241 に掲載している。なおシャルル・クロは 1872 年に « Le Hareng saur » という詩を発表し、それは翌年の詩集『白檀の小箱』*Le Coffret de santal* に取められ、人口に膾炙していた。
- 5) 以下のユイスマンスの諸作品に対する当時の批評家の反応については、Michael Issacharoff, J.-K. Huysmans – *Devant la critique en France (1874-1960)* (Klincksieck, 1970) を参照した。
- 6) Michael Issacharoff, *op. cit.*, p. 40. 一方で 79 年にシャルパンティエから出た自然主義小説『ヴァータル姉妹』は同年のうち第 4 刷まで出版されている。
- 7) *Ibid.*, p. 41.
- 8) « Le Gousset », *Croquis parisiens*, p. 107.
- 9) « transposition d'art » 「芸術置換」とは、絵画、文学、音楽などを別の芸術で表現すること、ユイスマンスの場合は絵画を文章で表現し直すことをもっぱら指す。実在の絵画を文章で忠実に説明する Ekphrasis よりも自由度が高く、また必ずしもモデルを必要とせず、ユイスマンス研究においては多用される用語である。またこの置換は一方的ではなく、文学から絵画への置き換えも可能であり、ユイスマンスはルドン、モローの絵画を「ある芸術の他の芸術への正真正銘の置き換え « transposition » 」と評して、この画家の師はボードレールとエドガー・ポーダとする (« Appendice » de *L'Art moderne, Écrits sur l'art, présenté par Jérôme Picon*, Flammarion, 2008, p. 236)。
- 10) 各エッチングのタイトルについては一定していない。フランス国立図書館のカタログでは、3 枚目を「パリのカフェでの男と二人の優雅な女」、5 枚目を「売春婦」と前後の詩を参考に説明的に名づけているが、それらはフォラン研究で一般的なタイトルとは異なるものである。本稿では 2011 年にプチ・パレで行われた以下の展覧会カタログに準拠する。Jean-Louis Forain – « *La Comédie parisienne* », Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2011.
- 11) フランス国立図書館アルスナル館には、特装版の『パリ・スケッチ』初版が所蔵されている (8-Lambert-31)。ここでは、二枚目と三枚目のエッチングが削除され、巻末に差し込まれている。三枚目は胸をはだけた娼婦と思われる女性たちが男性客を接待している場面と読み取ることが出来る。詳細は後述する。二枚目は着飾った二人の女性がカフェで男性達と話している場面のようなが問題視された点は不明確である。

- 12) 86年版内表紙前のページには和紙13部、竹紙13部、新聞用紙13部、そして通常紙で500部が発行されたと記載されている。80年版は545部 (Michael Issacharoff, *op. cit.*, p. 40) 出版されたが、その内に、和紙20部、ワットマン20部、中国紙5部が含まれているとされる。
- 13) 各エッチング台紙に張られ、本文のページ数とは独立して挿入されている。エッチングの複製枚数には限界がある。また原板は銅製のため使用後は溶かされるなどされ、保存されないことが多い。そのため6年後の再版の際には再掲が不可能であった可能性がある。
- 14) ユイスマンスとベルギーの両雑誌の関係については、Gustave Vanwelkenhuyzenが「J.-K. Huysmans et le journal bruxellois « l'Actualité » » (*Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 8, 1933, p. 6-12) などで論じている。
- 15) Marianne Delafond ; Caroline Genet-Bondeville, *Jean-François Raffaëlli*, Musée Marmottant-Monet ; Académie des Beaux-Arts ; Institut de France, 1999, p. 33. なお80-81年にはラファエリは独立派展への出展を許されたが、依然カイユボットからは仲間と認められなかった。これはモネら印象派中心グループとドガとの間での方向性をめぐる対立を浮き彫りにする出来事であった。
- 16) *Jean-François Raffaëlli*, p. 5.
- 17) ユイスマンス自身も、色彩画家であるピサロと、デッサンを重視するラファエリとを正反対の気質と手法の風景画家として対比している (« L'Exposition des Indépendants en 1881 », *Écrits sur l'art*, p. 211)。
- 18) この絵は2014年3月26日に Artcurial 主催のオークションで売却された。落札者等詳細は一般に公開されていない。「Jean-François Raffaëlli, La rentrée des chiffonniers », 2014/2/10, *L'œil de Serge Lemoine*, Artcurial, <http://lemoine.blog.artcurial.com/?p=1003> (2015/09/03) 参照。
- 19) « Le Salon de 1879 », *Écrits sur l'art*, p. 74.
- 20) ラファエリは1879年に、他にも少なくとも二枚の屑拾いと題された絵を描いている (*Jean-François Raffaëlli*, p. 24-25)。
- 21) *Jean-François Raffaëlli*, p. 23.
- 22) « la mouche » : 隠語「スパイ、警察への密告者」(*Trésor de la langue française informatisé*)
- 23) « Vue des remparts du Nord-Paris », *Croquis parisiens*, p. 68-69.
- 24) « L'exposition des Indépendants en 1880 », *Écrits sur l'art*, p. 114.
- 25) *Ibid.*, p. 115.
- 26) 『バリ・スケッチ』に含まれる散文詩の初出については、以下の博士論文において網羅的に確認することが出来る。Francesca Guglielmi, « Le premier Huysmans et les critiques de son temps 1874-1883 », Thèse en cotutelle internationale pour obtenir

- le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne et De l'Università Degli studi di Napoli « L'orientale », le 13 décembre 2013, p. 166.
- 27) *Jean-Louis Forain (1852-1931)*, p. 16-17.
- 28) *Ibid.*, p. 14.
- 29) 落選の理由の一つとして、貧しかったフォランが十分に絵の具を使えなかったことが挙げられる (*Ibid.*, p. 15)。
- 30) 「片隅」coin という表現は、そのまま『パリ・スケッチ』の章のタイトルになっている。
- 31) Jérôme Picon によると、79年独立派展に出展されたフォランの絵画は、《劇場の舞台裏》*Coulisses de théâtre* と題された二枚の水彩画 (そのうち一枚はユイスマンスの所有と当独立派展覧会カタログに記載)、《劇場出口》*Sortie de théâtre* そして《フォーリー・ベルジェールのあたり》*Pourtour des Folies-Bergère* の四枚であったとされる (*Écrits sur l'art*, p. 119)。また *Jean-Louis Forain (1852-1931)* には同名の作品はないが、79年に描かれた同種の作品が多数掲載されており、それらのいずれかを指している可能性がある。
- 32) バルザックの「人間喜劇」に登場する金持ちの好色漢 Célestin Crevel を指すと考えられる。
- 33) « L'exposition des Indépendants en 1880 », *Écrits sur l'art*, p. 119.
- 34) ユイスマンス自身も若い頃、ポピノ座の女優と同棲生活を送っており、その経験が処女小説『マルト』に反映されている。作家にとっては舞台裏の事情を絵から汲み取るとは容易かったのであろう。
- 35) *Ibid.*, p. 122.
- 36) Theodore Reff は、1877年にドガがモンマルトルの Fontaine 通りに引っ越してきた後に、同じ地区で活動していたフォランと、カフェ la Rochefoucauld で交流するようになったのだろうと推測している (Theodore Reff, *Jean-Louis Forain – Les années impressionnistes et post-impressionnistes*, La Bibliothèque des Arts, 1995, p. 112)。
- 37) « L'exposition des Indépendants en 1880 », *Écrits sur l'art*, p. 121.
- 38) 「観察があまりに正確なので、この少女達の集まりの中で、生理学者ならば彼女ら一人一人の体質に関する興味深い研究を行えただろう (*Ibid.*, p. 126)。」
- 39) 1881年にユイスマンスは同じくフォランを評するなかで、油彩が表現出来ない「肉のスパイスの効き」« l'épicé des chairs » を水彩は表現出来ると書いているが、この表現も同様の名詞と形容詞の転倒を行っているものである (« L'exposition des Indépendants en 1881 », *Écrits sur l'art*, p. 215)。
- 40) J.-K. Huysmans, *À rebours*, présenté par Daniel Grojnowski, Flammarion, 2004, p. 228.
- 41) 名詞の *faisandage* は、ジルベール・ローランによる『さかしま』語彙集では次のように説明されている。「デ・ゼッサントの味覚(趣味)のスタイルに特徴的。パ

ルベール・ドールヴィイやボードレールのものである (*Mélanges Pierre Lambert – consacrés à Huysmans*, Nizet, 1975, p. 52)。」

- 42) Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891, p. 185.
- 43) *Jean-Louis Forain (1852-1931)*, p. 104.
- 44) 19世紀後半に出現したレストランは、いかがわしい女たちとの逢引きの場を提供していた。Le cabinet particulier は「スワンの恋」などの多くの文学作品にエロチックな場面を提供している (Lola Gonzalez-Quijano, « *La chère et la chair* » : *gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIXe siècle* » <https://gss.revues.org/2925> (2015/09/03))。
- 45) J.-K. Huysmans, *En Ménage*, Edition critique par Gille Bonnet, Genève, Droz, 2005, p. 118.
- 46) ユイスマンスの自宅に招かれた者は、作家の小説に描かれた情景が眼前に繰り広げられていることに驚く (Gustave Coquiote, *Le vrai J.-K. Huysmans – Avec un portrait nouveau par J.-F. Raffaëlli*-, préface de J.-K. Huysmans, Charles Bosse, 1912, p. 10-11)。
- 47) 画家シプリアンは79年の『ヴァタール姉妹』で既に登場している。元々はジェローム、カバネルの弟子でありながら、印象派に移り評判を得始めている人物として描かれている。また『ヴァタール姉妹』執筆中の1877年7月にカミーユ・ルモニエに宛てられた手紙には、執筆中の小説の話題と並びドガを擁護する主張が展開されている (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz ; Paris, Minard, 1957, p. 35-36)。
- 48) *Ibid.*, p. 124.

(大学院博士後期課程学生／日本学術振興会特別研究員)



図1. Jean-François Raffaëlli, *La rentrée des chiffonniers*, huile sur toile, 87 × 87 cm, 1879. (© Artcurial Briest Poulan F. Tajan.)



図2. Jean-François Raffaëlli, *Vue des remparts du Nord-Paris*, eau-forte, in J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens – Eaux-fortes de Forain et Raffaëlli*, Henri Vaton, 1880, 8e planche. (Bibliothèque nationale de France, Gallica, « illustrations de *Croquis parisiens* », <http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000027h.r=Huysmans%20Croquis%20parisiens> より転載。)



図3. Jean-Louis Forain, *Le Client*, 1878, crayon, aquarelle, gouache, 24.7 × 32.8 cm, The Dixon Gallery and Gardens, Memphis. (Carlo Knowles, « The Measure of a Man ; Jean-Louis Forain — impressionist, satirist, patriot, and visionary », 2011/6/30, Memphis Flyer, <http://www.memphisflyer.com/memphis/the-measure-of-a-man/Content?oid=2994831> より転載。)

図4. Jean-Louis Forain, *Maison close*, eau-forte, in *Croquis parisiens*, 3e planche. (図2と同ページより転載。なお以上すべて稿者により2015年9月3日に最終確認。)



RÉSUMÉ

Huysmans et deux aquafortistes dans le recueil de poèmes en prose,
Croquis parisiens

Takanobu ADACHI

J.-K. Huysmans (1848-1907), écrivain et critique d'art, connu pour son œuvre *À rebours* (1884) – la bible de la décadence –, publiée presque tous les ans des romans naturalistes ; *Les Sœurs Vatard* (1879), *Sac au dos* (1880), *En ménage* (1881). En 1880, il écrit simultanément un étrange recueil de poèmes en prose, *Croquis parisiens*. Nous étudions ce petit livre dans le but d'éclaircir la relation entre ses travaux comme critique d'art et ses œuvres naturalistes, d'autant plus que cet ouvrage est illustré de dix eaux-fortes dues à deux peintres impressionnistes : Jean-François Raffaëlli et Jean-Louis Forain.

Raffaëlli (1850-1924) décrit souvent les petites gens qui travaillent dans la capitale, mais qui, faute de moyens, ne peuvent y habiter. Huysmans partage cet intérêt, et c'est pourquoi il insère quatre gravures de Raffaëlli dans ce recueil. Huysmans en fait l'éloge comme modèle du peintre naturaliste qui dévoile la réalité de la société de la fin du XIX^e siècle. Huysmans fait la « transposition » de ses gravures dans ce recueil.

Forain (1852-1931), ancien bohème et ami de Verlaine et Rimbaud, était caricaturiste pour les journaux parisiens depuis les années 1870. Huysmans l'aide à devenir peintre professionnel en se servant de ses dessins comme frontispices pour ses romans. Huysmans est surtout intéressé par le talent de Forain pour dévoiler les relations obscènes dans le monde du spectacle parisien. C'est ainsi qu'il composera six gravures pour ce recueil dont deux, aux sous-entendus érotiques, seront rejetées.

C'est pour leur style que Huysmans choisira ces deux peintres. Raffaëlli apprécie l'aquarelle qui permet de saisir rapidement les paysages, et Forain n'est pas suffisamment riche pour s'offrir la peinture à l'huile. Pour exprimer son opposition à la hiérarchie des beaux-arts, longtemps imposée par l'Académie, Huysmans a besoin de trouver des aquarellistes et des dessinateurs de talent.