

私生活空間の生理学

— バルザック『私生活情景』から風刺画による表象まで —

松村 博史

はじめに

十九世紀は「私生活の黄金時代」¹であると言われる。フランス革命を境にして、それまでの支配階級であった貴族が後退し、ブルジョワ階級が歴史の前面に躍り出る。それとともに支配階級である彼らの生活が公私に亘ってクローズアップされ、文学や芸術においても盛んに描かれるようになっていった。「私生活の発見」は十九世紀の精神史を象徴する出来事であると言ってよい。しかもこうした変化は十九世紀を通して段階的に積み重ねられていく。十八世紀末の大革命が一時に全てを変えたわけではなく、ナポレオン帝政、王政復古、七月革命、そして第二帝政時代におけるオスマンのパリ改造などが、それぞれに私生活空間の様態を変容させ、それを捉える視線にも進展をもたらしてきた。

こうした社会の変動に伴う私生活の有り様は、スイユ社刊の『私生活の歴史』²など、歴史学の分野においても研究が進められている通りだが、一方で文学や芸術において私生活がどのように描かれているかも興味深い考察の対象となりうる。これらの言説やイメージによる私生活の表象はそれを受容するブルジョワたちの自らに対する意識をも規定し、歴史の動きと相互に影響を与え合いながらより明確で細分化された概念となっていくのである。十九世紀はこのようにして私生活の概念が次第に進化していった時代に他ならない。

本論では十九世紀フランス、とくに七月王政を中心とする時代に出版されたいくつもの文学作品や挿絵入り本、新聞・雑誌の戯画などにおいて、「私生活空間」がどのように表象されているを分析し、それらの表現を支えている私生活空間の捉え方、考え方を探っていく。文学作品、絵画、戯画などの表象は、歴史学においてもしばしば扱われるが、その引用は多くの場合表面的で部分的なものにとどまる。しかしそれらは鋭い観察者による分析に裏打ちされ、単なる事象の収集によっては見出されない時代精神の深層まで明らかにする性質のものである。またこれらの表象は、とりわけ十九世紀以降はメディアの発達や読者層の成熟によってより広い社会階層に影響を与え、ついには時代を動かす力にもなりうるものであった。

最初は小説家バルザックの1830年に出版された短編集である『私生活情景』を扱う。

レアリスムの先駆者とされるこの作家は、一般市民の「私生活」をここで初めて文学の対象として取り上げ、新たな小説美学を切り開いていった。次には1840年以降に当時の人気作家や風刺画家たちを集めて作られたイラスト入りアルバムを取り上げる。これらは当時の風俗百科とでも言うべき野心的な事業である。そして最後のセクションでは、前述の風俗アルバムにも参加している人気風刺画家であるドーミエとガヴァルニを取り上げ、そのスタイルの違いや、十九世紀の人々の私生活の中で、それぞれの芸術家たちが描き出そうとした側面を個別に見ていくことにしたい。

もちろんこの短い論考の中で扱える内容は限られており、対象は非常に広い範囲の資料を包括しているが、「私生活空間」という中心となる概念を手掛かりに問題の一端を明らかにし、その時代による変化を大筋でも追うことができればここでは十分であろう。

1. 私生活空間の誕生——バルザック『私生活情景』

十九世紀における「私生活空間の美学」とでも呼ぶべきものを切り開いたのは恐らく小説家バルザックである。彼は1830年に『私生活情景』(*Scènes de la vie privée*)と題された6編の短編小説から成る作品集を発表し、そこで従来には見られなかった名もない人々の日常生活の風景を文学の新しい対象にした。それに先立つ時代にも貴族や政治家などの回想録で今のわれわれが想像する意味での私生活が描かれたこともあったが、それらは半ば公人と言うべき有名人の逸話を並べたものであった³。一方、十八世紀においても『私生活の歴史』⁴と題する本は出版されているが、それは人々の衣食住の些事を羅列したものに過ぎず、バルザックにおけるように一人一人の心理のひだに立ち入ったり、複数の人物の葛藤を描いたりする作品とは全く別次元のものであった。

バルザックの描く「私生活」の美学とは、革命後に出現したブルジョワ社会の表面からは窺えない生活単位の中に立ち入り、住居空間の個々の詳細を細密に描写し、そこに生活する人々の身体的特徴から性格、彼らの人生に降りかかるドラマや心理的葛藤などを描こうとするものである。近年バルザックの中短編を初版の形態において編集し出版したイザベル・トゥルニエも指摘しているように、それは内と外との断絶、家庭内部の風景、そして生活内部への侵入などを示唆するものである⁵。バルザックはすでにこの前年(1829年)に出版された『結婚の生理学』においても、夫婦生活のあり方をあらゆる角度から描き、新しく出現した社会における私生活の構造を明らかにして見せた。それは同時代の諸科学から取り入れた観察方法を用いて実現された「私生活空間の生理学」であると言える⁶。

『私生活情景』の作品のいくつかは、『結婚の生理学』と並行して書き進められていたことがわかっている。1829年の著作は多くの小説的エピソードがちりばめられているものの理論書的な性質の作品だが、翌年の作品集ではそこに含まれる6つの短編のどれにおいても夫婦生活の諸相が作者が新たに開発した方法を取り入れて表象されている。ここから簡単にはあるが、そこで私生活空間がどのように描かれているかを見ていくことにしよう。

1830年の『私生活情景』の最初に置かれているのは、『ラ・ヴァンデッタ（復讐）』という小説である。「私生活情景」のタイトルは後年の『人間喜劇』においても残されるが、そちらでは『栄光と不幸』という当初から収められていた小説が、『鞠打つ猫の店』と改題されて冒頭に来ることになる。それでは1830年の時点において、なぜコルシカ島に伝わる血族全体を巻き込んだ復讐の応酬が愛する二人を破壊するに至る物語『ラ・ヴァンデッタ』が、若きバルザックの野心作『私生活情景』の端緒となっていたのかを——少なくともその一つの理由を——考えてみたい。

『ラ・ヴァンデッタ』は小説空間という観点から見ると、いくつかの場面の推移から成る。まずコルシカ島出身の人物バルトロメオ・ディ・ピオンボが、同郷で旧知のナポレオン・ボナパルトを尋ねていくところから物語は始まる。時は1800年9月、ナポレオンはクーデタによって独裁政権を手にし、第一統領となっていた。コルシカ島生まれのこの英雄は、パリ中心部のチュイルリー宮殿にある彼の執務室に無名の同郷人を迎え入れる。ピオンボは第一統領の弟であるリュシアン・ボナパルト⁷に伴われてそこに入ってきた。

彼らは二人一緒に第一統領の執務室にたどりついた。ミュラ、ランヌ、ラップがそこに居合わせていた。リュシアンがピオンボのような場違いな男を伴って入ってくるのを目にすると、彼らは会話を中断した。リュシアンはナポレオンの手を取り、十字の枠が入った窓の際まで一緒に連れて行った。(EO, p.9 ; PL, t.I, p.1037)⁸

この場面ではナポレオンはもちろんのこと、彼の弟であるリュシアン・ボナパルト、ミュラ、ランヌ、ラップ⁹などはそれぞれナポレオン政権を支えた軍人であり、1830年の読者にはよく名前を知られていた。またチュイルリー宮殿はルーヴル宮殿に隣接するフランス王家代々の王宮であり、この頃ナポレオンによって改築され利用されていたことは言うまでもない。すなわちここに描かれているのは公的で政治的な空間である。

しかしピオンボがここにやって来たのは革命後の政治の話をするためではなかった。彼は故郷コルシカで自らが関わった家族間の復讐戦を逃れ、ナポレオンに庇護を求めてきたのである。すなわち彼はパリにいる「公人」ナポレオンに、私怨による復讐という「私

的」な話を持ち込んできたのであった。しかしナポレオンは「私はお前を庇護してやるわけにはいかない。なぜなら私は共和国の元首であり、共和国の法律を執行せねばならないからだ」(p. 11 ; p. 1039) と言ってピオンボの申し出を断るのである。

次に描かれる空間は著名な画家セルヴァンのアトリエである。セルヴァンは架空の登場人物であるが、アトリエの雰囲気は何らかのモデルがあるのだろう、細部まで具体的に描写されている。時は移ってフランスに王政復古が確立した 1815 年、画家は裕福な階級の子女のみを集めて建物の最上階にあるアトリエで絵画を教えていた。

彼 [セルヴァン] は用心深さからくる周到さを、女生徒たちに当てられたこの部屋の配置にまで徹底させていた。住居部分の上の階にある屋根裏部屋の入口は壁で塗り固められており、ハーレムのように神聖なこの隠れ家にたどり着くためには、住居の内側に設けられた階段から上っていかなければならなかった。(p. 14 ; p. 1041)

「この不規則な形の部屋」は「名状しがたいアトリエの相貌」を持っており、「そこにある全てのものが芸術家の頭の中を象徴するものであった」(p. 15 ; p. 1042) と小説家は書いている。

上の引用にある通り、画家がこの最上階の部屋を居住空間の中に取り込んでしまっているという点では、このアトリエは「私的」な空間である。しかし一方で、そこは貴族やブルジョワの娘たちを生徒として迎え入れることを前提としており、その意味では「公的」な空間であるとも考えられるのである。さらに、ここに来ている女生徒たちは貴族とブルジョワという二つの対立するグループに分かれていた。「二つの主要なグループがお互いに短い距離をはさんで離れて陣取っており、それが階級や財産を忘れるべき場所であるこのアトリエの中にまで、二つの社会、二つの精神を持ち込んでいた」(ibid.) という。すなわち私的な空間であるべきアトリエだが、そこには否応なしに政治・社会的な要素が入り込んできているのである。

このアトリエにはバルトロメオ・ディ・ピオンボの娘であるジネヴラが絵を習いに来ており、ブルジョワ子女のグループのリーダー的存在である。彼女はある日アトリエの片隅に隣接する屋根裏部屋にいたルイジ・ポルタを見出し、二人はやがて愛し合うようになるのだが、彼らはコルシカ式復讐の応酬を繰り返す二つの呪われた家系に属する身の上であった。

やがて物語の舞台はピオンボの家へと移っていく。ここで小説の視点は完全に「私生活」の領域に入るのである。彼は長年ナポレオンに奉仕するという「公的生活」のために

尽くしてきたが、年老いてナポレオン帝政も没落すると、娘ジネヴラへの愛という「私生活」に全てをつぎ込むようになる (p. 45 ; p. 1068)。ピオンボが家族と暮らす住居は次のように描かれている。

ピオンボは、皇帝の母である皇太后がコルシカ島の土地収入から彼に与えたささやかな金で、旧ジヴリ伯邸を買い取り、そこに何の改修の手も加えることなく暮らしていた。これまでずっと政府の負担で住居を支給されてきたため、彼がこの家に暮らし始めたのはフォンテヌブローの悲劇以来のことである。質素で高潔な人々の常に従い、男爵と妻は外面の豪華さに関心を示すことはなかった。家具はまばらであり、あるものの大半は旧邸の内装に由来するものであった。(p. 44 ; p. 1067)

そしてこの居住空間はバルトロメオとその妻という二人の人物と見事に調和していたと書かれている。私生活空間とその住人の一致あるいは調和というのは、バルザックがこれ以降の小説の中で意欲的に取り入れていく手法である。ジネヴラが数日後に恋人のルイジを連れ帰り、そして娘と結婚するというこの若者がピオンボの仇敵となるポルタ家の家系に属していることが判明すると、この家は緊迫したドラマの舞台となっていく。娘への愛情をも犠牲にして家族間の復讐に燃える父親と、やがて両親を捨て、恋人と結婚して新しい家庭を持つに至る娘、私生活空間に持ち込まれた紛争の火種は、やがてその家庭自体をも解体してしまうのである。

『ラ・ヴァンデッタ』ではこのあとも二人の新しい家庭の描写などが見られるが、本論のテーマに関してはこれで十分であろう。チュイルリー宮におけるナポレオンの執務室から、貴族とブルジョワの子女が集まる画家のアトリエ、そして一つのブルジョワ家庭の内部へと、物語は公的空間から私的空間へと次第にその視線を移していく。それは同時に「私生活」の描写という新しい美学を開拓していく試みでもあった。のちに『私生活情景』の冒頭となる小説は『鞠打つ猫の店』(『栄光と不幸』)に差し替えられるが、1830年の時点において、こうした構造を持つ『ラ・ヴァンデッタ』が置かれていることは意味深いことと考えられる。

『私生活情景』の第4話である『栄光と不幸』は、のちにバルザックの作品が『人間喜劇』という総題のもとにまとめられるとともに、『鞠打つ猫の店』と改題されてその冒頭に置かれることになる作品である。この作品には、小説家の私生活空間の捉え方、その描写の方法が象徴的に示されている。小説はパリのサン＝ドゥニ通りにある一軒の家の描写から始まる。

まださほど時を経ていない昔のこと、サン＝ドゥニ通りの中ほどのプティ＝リオン通りの角近くに、一軒の家があった。その家は小説家や考古学者が作品の中で古いパリを再構築するのを容易ならしめるという意味で貴重なものであった。この古家の迫りような壁はまるで象形文字で一面におおわれているようである。というのは、正面に縦横に張りめぐらされた柱が織り成す X や V の文字を、道行く人が他にどのように呼ぶことができようか。(p. 219 ; p. 39)

冒頭から家の描写が見られるところからも、この小説が後年のバルザック小説の一つのモデルであり、その縮図でもあると考えることができる。だからこそ現在に至るまで『人間喜劇』を開く小説となっているのであろう。この家はこれから解かれるべき謎として立ち現れてくる¹⁰。上の引用の「象形文字」という表現に注意すべきであろう。さらにこの家の正面にはのちに小説のタイトルとなる「鞠打つ猫」——より正確には、テニスの原形と言われるボーム球戯をしている猫——の謎めいた看板が掲げられているのである。

そして物語には、この家をのぞき込む人物が登場する。それはやがてこの家を描き、そこに入り込み、ついにはその均衡を破る役目を果たすことになる人物である。その人物は画家のアンリ・ド・ソメルヴィューであるが、最初は「一人の若者」として登場する。

日が暮れて暗くなろうとする頃、薄暗い鞠打つ猫の店の前を通りかかった一人の若者がしばし世界中の画家を立ち止まらせたであろう一つの光景にじっと見入っていた。店にはまだ明かりが灯されておらず、完全に黒ずんだ一面を構成しており、奥には商人の家の食堂が見えていた。[...] 一家の父とその妻の容貌、店員たちの顔、下ぶくれの太った娘とそこからほんの少し離れた場所にいるオーギュスティーヌのこの世のものと思えないような美しさが、類似希なる群像を形作っていた。(p. 234 ; p. 52)

ここでは私生活空間が絵画の比喩と共に語られているが、すぐれた観察者にとってはごくありふれたブルジョワの家の内部が美しさを秘めた芸術作品の対象として立ち現れる。画家はやがて彼の心を捉えたこの情景から、家の中にいる人物たちを描いた風俗画と、天上的な美しさをもつオーギュスティーヌの肖像画を仕上げ、サロンの新作美術展に出展する。

私生活空間をこのように描き出す画家は、当然新しい時代の美意識を担う小説家の比喩であろう。「私生活情景」の「情景」は絵画と劇文学との接点を表す。そういう意味ではソメルヴィューには作者バルザックの姿が重ねられているだろう。しかしこのドラマには、ここで「鞠打つ猫の家」を眺めている画家自身も加わらなければならない。商人の娘

と派手好みの芸術家の結婚が必然的にたどる不幸が小説の主要テーマである。だから「この奇妙な若者は鞠打つ猫よりもより少しだけ興味をそそる絵になっていた」(p. 222 ; p. 42)¹¹と小説のテキストは語っている。すなわち鞠打つ猫の店とその前にたたずむ画家を眺める上からの目があり、それが全体を一つの情景として眺めているのである。

私生活の内部をのぞき込む視点ということでは、このバルザックの作品集の中でもう一つ印象的な物語がある。それが『貞淑な妻』という作品である。この小説はのちに『人間喜劇』に収められるときに『二重家族』と改題され、現在はその題名で知られている。『栄光と不幸』は商人の家庭を舞台にしていたが、この描写はさらに貧しい境遇にある労働者階級の生活環境を映し出す。それはまだパリが都市改造される前であり、登場人物の女性が住む通りは「パリ市役所を取り囲む古い界限でも最も曲がりくねって薄暗い通りの一つ」であるという。その通りの中でも、登場人物の家は最も古く汚いものであった。ここには年老いた母と美しい娘が道行く人に視線を投げかけながら貧しい刺繍の仕事を続けているが、ある日、彼女たちの運命を変えるであろう人物がこの家の中をのぞき込む。

九月下旬のある朝のことであったが、カロリーヌ・クロシャールの妖精のような頭部が薄暗い部屋の背景から明るく浮かび上がり、[...] 日々繰り返される光景が、心優しい労働者の娘が編むモスリンの花づな模様や肘掛け椅子の赤や茶色の色調と合わさって、光と影、白とピンクの心惹かれるコントラストをなしていたため、その見知らぬ人物はこの情景の目を奪うような効果に注意深く見入っていた。(p. 294 ; Pl. t. II, p. 24)

一人の人物がこのように家の前を通りかかり、中をのぞき込むことから物語は動き出すのだが、ここでの視線は双方向的であった。というのも家の中にいる二人の女たちもその通行人を眺め、とりわけ娘の方は男の顔に長年にわたる苦痛の痕跡を見出している。やがてカロリーヌはこの謎の男から豪華なアパートマンをあてがわれ、二人は一緒に暮らすようになるのだが、一方彼——グランヴィルという名の法官——は故郷で結婚した美しいが信心に凝り固まった女と不幸な家庭を持っていることが次第に明らかになってくる。この物語でも一つの私生活空間とそこに侵入する他者が全体として一つのドラマを形作っているのである。

ここでは『私生活情景』を構成する6つの物語から、3つの典型的な例を取り上げたが、『不身持の危険』¹²『ソーの舞踏会』『家庭の平和』という他の3つの物語も、それぞれの角度から一見ありふれた人々の生活が内包する危うさと、そこにもたらされるドラマとを表現している。『栄光と不幸』に登場する店の主人であるギョーム氏は、展覧会でも評判

になっている画家の作品を皮肉って次のように言う。

通りで毎日のように出会っているものを絵で見るなんて、何て楽しいこった。もうあんな芸術家連中の話はするんじゃないぞ。……あんなのは作家連中と同じで、皆くたばり損ないさ！……いったいやつらは何だって私の家を絵に描いて貶めようとするんだ！
(p. 239 ; p. 57)

この皮肉に十九世紀の作家や芸術家たちの挑戦の全てがこめられていると言ってよい。ありふれた私生活、日常生活に尽きぬ興味と至上の美しさを見出していくこと。それが新しい時代の美意識を方向付けていくのである。『私生活情景』のバルザックは文章によってそれを宣言したが、次の時代には同時にイメージの形でもこれらの試みが開花していく。

2. 挿絵入り風俗百科——『フランス人の自画像』と『パリの悪魔』

前の項では小説家バルザックによっていかに「私生活空間」の発見あるいは創造がなされたかを、1830年に刊行された『私生活情景』の分析を通して見てきた。これ以降も、バルザック自身の小説によって、あるいは他の作家たちの作品を通して、「私生活」がより細かく分析され、多様な表現を与えられることになっていくのだが、ここでは文学以外の代表的な分野として、1840年前後のカリカチュールにおける私生活空間の表象を取り上げてみたい。というのも、この時期に急速に実力を蓄えてきていたブルジョワたちの生活実態を知る上で、これらの風刺画ほど多くを教えてくれるものはないからである。

19世紀の小説家シャンフルーリによる『近代カリカチュールの歴史』(1865)の中では、この時代にカリカチュールが果たした役割について、次のように書かれている。

有識者がもはや公的な歴史資料に満足することなく、図像による記録を通して、歴史的な出来事や人間について明らかになることの全てを研究するようになった今日において、カリカチュールは低い地位から脱け出て、本来それがずっと課せられてきた力強い役割を再び担うに至った。カリカチュールは新聞とともに市民の叫びである。市民たちが自ら言い表せないことが、民衆の内的感情を明らかにすることを使命とする人々によって表現されるのだ¹³。

この引用からもわかるように、表現手段としてのカリカチュールの特徴は、それがまさに

市民社会、ブルジョワを中心とする社会の出現とともに脚光を浴びることになったものだというのである。それはジャーナリズムの発達を背景とする十九世紀社会のただ中から生まれ、ブルジョワ自身を映し出す鏡になった。ボードレールが1857年に発表した評論「何人かのフランスの風刺画家たち」においても、そうしたカリカチュールの特徴が適確に捉えられている。作者はある風刺画家について、その作品は「小さな『人間喜劇』」であり、そこでは「ささいなイメージや、群衆や通りのクロッキー、風刺画などがしばしば生活の最も忠実な鏡となっている」¹⁴と書いている。

十九世紀前半の、とりわけ1840年前後における風刺画については、政治を題材にしたものが多い。フィリポンやドーミエの、七月王政期のルイ＝フィリップを洋梨の形に描いた一連の作品はよく知られているところであろう。しかしそのドーミエも1835年9月に制定された新聞・雑誌に対する検閲法をきっかけに、政治風刺画が描けなくなり、ブルジョワの風俗を扱った作品に移行していったことからわかるように、当時の風刺画の中で一般大衆の風俗を描いたものもかなりの割合を占める。

この時代の風俗風刺画をささえる考え方の一つに、人間のさまざまな類型について、戯画によるコレクションを構築するという考え方がある。十九世紀の前半には、ラファーターの観相学やガルの骨相学など、人間の外観、人相や頭蓋骨の形から性格を知る方法が探求され、戯画の世界でもそれぞれの人が暮らしている生活環境や、階級や職業の違いが生み出す多様な人間の姿が再現されることになった¹⁵。ドーミエの作品においても「人相のギャラリー」「パリっ子の類型」「善きブルジョワたち」などのシリーズになった作品集が見られるが、こうした試みの集大成とも言えるものは、一つには1840年代に大流行を見た「生理学もの」のシリーズ、もう一つには、これも同じ頃に発表され、時代を代表する文学者たちと風刺画家たちが参加して編集された『フランス人の自画像』（1840-1842）や『パリの悪魔』（1845-46）であろう。

このうち前者の「生理学もの」、すなわち近代の風俗を滑稽さを交えながら描き出す著作としては、プリヤ＝サヴァランの『味覚の生理学』（1825）やバルザックの『結婚の生理学』（1829）がその起源とされるが、社会のさまざまな類型を表面的に扱った小型本が爆発的に流行するのは1840年代のことであり、ユアール『学生の生理学』（1841）、モニエ『ブルジョワの生理学』（1841）などの他に、バルザック自身も『役人の生理学』（1841）を書き、あとで取り上げる風刺画家のガヴァルニも『グリゼットの生理学』（1841）や『ロレットの生理学』などを発表している¹⁶。これらの作品が人気を博した理由には、小型で手軽に読め、数多くの挿絵がある他に、読者が生きている社会の身近な類型を描いて見せているところ、すなわち同時代社会の鏡となっているところが興味をそ

そったことが挙げられるだろう。

後者の『フランス人の自画像』や『パリの悪魔』はこうした職業や階級による人間の類型を、全体像として示そうという大プロジェクトである。これら二つとも、当時のフランスを代表する作家たちや風刺画家たちが参加している。とりわけ『フランス人の自画像』の方は、「十九世紀風俗百科」の副題が掲げられ¹⁷、最初の巻であるパリ編第1巻の冒頭に掲げられた序文において、ジュール・ジャンンはこの著作の目的が「一民族の私生活」の姿を後世に残すことであり、「フランス人であるわれわれが次から次へと映し出されるこの幻灯機において、何ものも忘れ去られることはない。[...]一言で言うなら、現代風俗の研究を目的とするこの完全な著作において、何も欠けるものはないということだ」¹⁸と誇らしげに書いている。

また『パリの悪魔』の方は『フランス人の自画像』の成功のあとを追うような形で出版されたものだが、こちらは『フランス人の自画像』のようにフランス人を職業別、人種別に描いていくというようなものではなく、「パリの歴史」や「パリの地理」などの一般的紹介から、パリ人の生態を描いた様々な場面があったり、バルザックの「パリにおける夫婦生活の哲学」のようにまとまったスケッチが見られたりと、どちらかといえば雑多な文章の寄せ集めという印象である。そのような中で、編者のエッツェルは画家のガヴァルニを高く評価して、文章につけられた挿絵というような拘束を設けずに、『パリの人々』という独立した一連の風刺画作品を発表させるという形を取った¹⁹。

この項目で見てきたように、十九世紀前半、とりわけ1840年前後のブルジョワの生活を描いた風刺画は、一種の風俗百科という枠組みで制作されるものが多かったが、その中でもブルジョワの私生活を、彼らの住居の中で描いているものがある。あるいはブルジョワの夫婦の関係を特徴的に描いた風刺画が見られる。こうした作品の中には、バルザックの『私生活情景』から連続する私生活の探求、私生活を解剖する生理学という考え方が見られるように思われるので、ここではそのような作品を、とくにドーミエとガヴァルニという二人の代表的風刺画家を中心に取り上げ、彼らの作品に表れた私生活空間のあり方を探ってみることにしたい。ドーミエとガヴァルニの二人については、同時代の風刺画家で、互いに交渉があったこともわかっているが、従来の研究を見ると二人には全く共通点がないという考え方から、実はお互いに深く影響を及ぼし合っていたという意見までさまざまである。それについてもあとで考えてみたい。

3. ドーミエと風俗画

ドーミエと風俗画に関しては、1835年の法律が転機になっていることはよく指摘されている。ドーミエは1830年からシャルル・フィリポンによって創刊された週刊誌『カリカチュール』を中心に活躍し、ルイ＝フィリップを洋梨に象った有名な絵や、時の政治家たちを揶揄する辛辣な政治風刺画を数多く描いていたが、1835年の検閲法、いわゆる「九月法」によって文章・風刺画による政治風刺が厳しく弾圧されるようになってからは、同じフィリポンによる日刊紙『シャリヴァリ』にフランス人の現代風俗を描いた戯画を数多く発表していくようになる。こうした風俗戯画としてとくに有名なものは、ブルジョワ社会のいかがわしさを象徴する偽善家で、狡猾ないかさま師であるロベール・マケールを描いたシリーズである。このころのドーミエの変化について、ボードレールも「風刺画はこのときから新しい道を歩むことになり、特別に政治的なものではなくなった。それは市民を全般的に揶揄するものとなり、小説の領域に入っていった」²⁰と書いている。みすず書房から出ている『ドーミエ版画集成』は全三巻から成り、第1巻が「政治家さまごま」、第2巻が「劇場と法廷」、第3巻は「パリ生活」にあてられている²¹。ドーミエはとりわけ政治風刺の版画によって知られるが、パリ風俗を描いた作品だけを取り上げてその分野は非常に豊富で多様なものである。

こうした風俗画はいくつかのテーマに沿ったシリーズものとして発表されることが多く、「人相のギャラリー」「パリジャンの類型」「夫婦風俗」「パリジャンの感情」などさまざまなものがある。この中で、私生活空間としてのブルジョワの住居がとくに多く描かれているものとしては、やはり「夫婦風俗」*Mœurs conjugales* (1839-42)ということになるだろう。これについては、1997年に伊丹市立美術館で開催されたドーミエ展のカタログにおいて、柏木隆雄も「《夫婦百態》 [= 「夫婦風俗」 (筆者注)] と題されたドーミエの一連の作品を見ていくと、バルザックの『結婚の生理学』の一齣の挿絵を見るようだ」と書いている²²。また伊藤幸次も、「バルザック、ガヴァルニ、ドーミエ」と題した論文²³の中で、このシリーズについて、時代背景や、他の挿絵作家との比較、版画の技術的な側面についての知識を踏まえながら精密な分析を加えている。

だがもちろん、ドーミエの作品の中で私生活空間が表象されているものは「夫婦風俗」のシリーズに限らない。例えば「独身者の一日」*La journée du célibataire* (1839-40) や、「パリジャンの類型」*Types parisiens* (1841-43)、「店子と大家」*Locataires et propriétaires* (1847-48) などにもそれは見られる²⁴。また夫婦生活の情景は「青鞥派の人々」*Les bas-bleus* (1844) のような作品にもその一部を垣間見ることができるだろう。それに私生活



図 1

空間とは言っても「屋内」あるいは「家の中」とは限らず、夫婦や家族などの人間関係の広がりの中にそれを見出すことも可能なはずである。本項では「夫婦風俗」を中心に、他のシリーズの作品も取り上げながらドーミエによる私生活の表象の特徴を考えてみる。

それでは、まず「夫婦風俗」から、いくつかドーミエの絵の中で私生活空間が表象されているものを見ていくことにしたい。まずは図1で、夫婦がともにあくびをしている情景（『シャリヴァリ』1839年7月28日）である。絵の下には「結婚六ヶ月」のタイトルがあり、「共感は魂のきずな」という題辞（レジャンド）が付されている。バルザックでもそうだったが、私生活空間を描くことの意味は、まず外からうかがい

知れない家庭内の様子を描くことにあると考えられる。同じ時期のドーミエの作品に、二人の男が屋根裏部屋の窓から望遠鏡を使って女性の住む部屋をのぞき込んでいる図案のものがあるが（『パリジャンの類型』、『カリカチュール』1839年5月12日）、他人の生活の内情を知りたいという好奇心は多かれ少なかれこれらの作品に共通して存在しているに違いない。これなどはそうした特徴を最も「軽い」形で取り入れたものと言えるだろう。

しかしドーミエは政治風刺画を放棄してからも、その辛辣さの一端を風俗画に持ち込んだと言われ、この人物たちの身も蓋もない表情、こうしたグロテスクなユーモアにも作者の特徴がよく見られる。少なくとも同じ時期のガヴァルニなら絶対に描かないような一コマである。ただこの作品が夫婦の間の「共感」をテーマとしているように、ドーミエは対象のグロテスクさを徹底して追求するのではなく、石子順も指摘するように、そこに節度を保ち、徹底した醜さから「一歩ひいてそこにあるおかしみをとり出してくる」²⁵という特徴がある。

また同じ石子順によれば、「夫婦風俗」のシリーズの中で、ベッド・サイド物語が十二話、大立ち回りの夫婦げんかが三話あるとのことである²⁶。それを踏まえても、ドーミエによる夫婦生活情景の中で、私生活空間がどのような位置を占めているか理解できるのだが、こうした家庭内のドラマでとくに重要なものはやはり妻または夫の浮気であろう。例えば、散髪屋で夫が髭を剃ってもらっていると、妻が浮気相手の男と一緒に前を通りかかる（『シャリヴァリ』、1840年4月5日）。少なくとも漫画ではよくありそうな状況だが、そこには「髭（la barbe）をやってもらっている間に、しっぽ（la queue）をつけられた」

という言葉遊びも入っている。また図2（『カリカチュール』、1841年2月21日）においては、国民衛兵の格好で夫が帰ってくると、妻は逢い引きの最中だった。情夫はテーブルの下に隠れている。その夫に向かって妻は開き直って、「ひどい人！ あなたは自分の子供たちの父親を殺そうというの？」と言っている。ここの状況は実際にはかなり悲惨で、浮気に関してはいわば「手遅れ」の段階を表現しているのだが、妻の大胆さとそれにひるむ夫の表情、テーブルの下にいる男のおびえた顔などのダイナミックな表現が微笑みを誘う。



図2

これは逆に夫の浮気を描いた作品でもそうである。

同じ「夫婦風俗」に、「今夜は仕事場に泊まると言っておいて、尻軽女たちとダンスホールにいくつもりなのね！」と言いながら、妻が夫に向かって椅子を投げつけようとしている図（『シャリヴァリ』、1840年3月8日）がある。二人の足元には割れた食器。ここでもより強い立場にあるのは妻の方であり、たじたじとなる夫の様子におかしみがある。前に挙げた作品もそうだが、浮気という夫婦の危機を題材にしなが、その描き方は悲劇的ではない。むしろほほえまじさが前面に出るのであり、それがドーミエ作品の特徴である。この時代において本来弱い存在であるはずの女性の方が強さを発揮しているのもユーモアの要素だが、ドーミエの登場人物は相手に対して強く自己主張している。それが逆に家庭崩壊のような悲惨な状況を想像させないのである。

同じ夫婦生活を描いた作品でも、1844年の「青鞥派の人々」に出てくる家庭は若干ニュアンスが異なるものである。「青鞥派」は、日本でも20世紀初めに流行したが、もともとは18世紀にイギリスから興った女性解放運動、女性の権利を主張する動きで、フランスでもとりわけ1830年代から1840年代にかけて展開された。ドーミエのこのシリーズは、このように男女平等や権利拡張を主張しながら、一方で家庭をかえりみずに知識人を気取る女性たちを鋭く皮肉ったものである。上の「夫婦風俗」で見たとおり、ドーミエは女性の強さ、たくまじさを非常に肯定的に捉えているが、女性が政治や文学などにうつつを抜かして家庭をないがしろにすることには批判的という傾向が見て取れる。

このシリーズのある作品（『シャリヴァリ』、1844年5月23日）では、妻が夫に向かってズボンを投げつけ、「私のような女に、ボタン付けをさせるつもり？ どうかしてるんじゃないの？」と悪態をついている。夫の方は無然とした表情で、「そうかい、こいつは



図3

自分がキュロットをはく [=亭主を尻に敷く (筆者注)] だけではもの足りず、そのキュロットを俺に投げつけようというのか」とこぼす。殺伐とした家庭の風景ではあるが、救いはこのような状況にあってさえも妻と夫の両方が互いに自分を主張し、やり合っていることである。ここにコミュニケーションが展開されており、それがこの作品のユーモアにつながっている。同じことはさらに辛辣な皮肉を含む別の作品(『シャリヴァリ』、1844年2月26日)についても言えるだろう。そこでは妻が壁際に置かれた机に向かって一心不乱に書き物にふけている。その背後では椅子が倒れ、いろいろなものが散乱しており、幼い子供が水桶の中に上半身を突っ込んで裸の下半身だけ

を見せている。下に付された題辞は、「母は執筆の炎の中にあり、子供は水桶の水の中にある」。すさんだ家庭の有様を想像させるが、この作品の持つダイナミズムが独自のユーモアを醸し出している。ここに夫の姿は見られないが、帰ってくればさきほどの作品と同じようなやりとりが展開されるかも知れない。

夫婦の気持ちが離れそうになりながら、危うくつながっていることを示唆する作品として、もう一つ「夫婦風俗」から挙げることにする。図3で、「月光の作用」Effet de luneと題された一枚(『シャリヴァリ』、1840年5月10日)である。有名な作品で、これについてはさまざまな解釈がなされている。夫婦がベランダから三日月を眺めている。二人は夜着を身につけているので、夜中であろう。一見したところ、ドームエにしては珍しく和やかな、夫婦の仲むつまじい姿を描いている作品のように見えるだろう。しかしタイトルの「月光」について、二人が眺めている「三日月」が「寝取られ亭主」を象徴することはよく知られている²⁷。つまり妻の心が夫から離れていることが暗示されているが、それと同時に妻が月にうっとりとして見とれる様子は、この時代に特有のロマンチックな夢想をも連想させるだろう。ただそんなことは夢にも思わない様子で、妻と月を交互に見つめるらしい夫のナイーブな表情が、この作品がより暗い方向に向かうのを辛うじて押しとどめている。

この作品の持つこうした危うさについて、喜安朗は窓の外にある時代の変動が室内にまで影響を及ぼしつつあることを指摘し、「夫婦の部屋が外に向かって大きく開かれていると言うことは、流動化し行方の定かでない都市の空気が侵入してきていて、夫婦の部屋もどこか不安定なところが出てきていることを暗示している」²⁸と述べているが、卓見と言

うべきであろう。またドーミエに関する最新の研究において、セゴレーヌ・ル・マンは、この作品における夫の姿に作者ドーミエ自身の肖像を見出し、それは「無意識の自画像」²⁹ではないかと書いている。「時代とともにあらねばならない」というドーミエの言葉はよく知られているが、それならばまさに画家が自身を時代の中に投影していることになるだろう。ここでは私生活空間は外に向かって開かれ、解体の兆しを見せるが、どうにか最後の安定を保っていると見ることもできる。このあとパリが経験する急激な変貌を思うならば、これはきわめて示唆深いと言えるだろう。

4. ガヴァルニの描く私生活空間

当時の風刺画家として、ドーミエはガヴァルニとよく比較されるが、今日では軍配はたいていドーミエに上がることになっているらしい。それは伊藤幸次も指摘するように、ボードレールの評論「何人かのフランスの風刺画家たち」が二人の間にはっきりと力量の差を認めたことに始まり、現在でもそれが定評になっている³⁰ようである。また二人の間の優劣は別にしても、少なくともお互いの作風にはほとんど共通点がないとして、ドーミエだけを取り上げる傾向が今日では見受けられるように思う。しかし少なくとも十九世紀前半、とりわけ七月王政時代に視点を定めるなら、ドーミエもガヴァルニも偏らずに眺めていく必要があるだろう。

それに二人に影響関係がないというのは、ガヴァルニに関する数少ない専門書を1924年に出版したポール＝アンドレ・ルモワヌも述べている³¹ところだが、一方ドーミエの専門家であるジャン・アダマールは、二人の画家の関係について重要な指摘を行っている。それによれば、ドーミエとガヴァルニはお互いに憎み合い、ねたみ合っていたとされたことがあるが、そういう事実は全くないという。二人は新聞『シャリヴァリ』を通して交流があったが、二人の仲は良好なものであり、ドーミエは代表作「法曹界の人々」においてガヴァルニのテクニックや、ピロードのような黒、いくつかのキャラクターまで真似していた。ガヴァルニもまた、ドーミエの印象派的なデッサンに衝撃を受け、真似ようと試みたらしい。「彼らの作る物は互いに受け継ぎあい、補いあっている。ドーミエがガヴァルニのテクニックに惹かれることもあれば、その逆が起こっていることもある」とアダマールは述べている³²。こと七月王政の風俗に関する限り、ボードレールもガヴァルニを非常に高く評価していることに変わりはないのである³³。

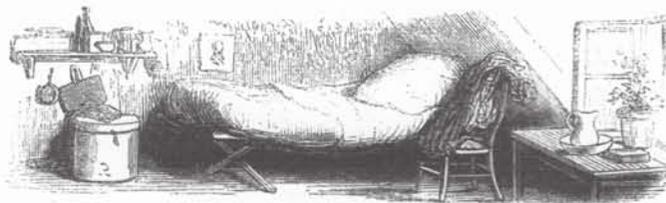
それを踏まえた上でガヴァルニとドーミエの作風の違いを見るならば、まずガヴァルニの方はつねに軽い皮肉は効いているものの、ドーミエのような辛辣さや「毒」は含まない

と言うことが挙げられる。ボードレールなどはドーミエのこうした辛辣さを高く評価するが、ガヴァルニではそれがかなり意識的に排除されているのが感じられるのである。先に挙げたルモワヌもこう書いている。「ガヴァルニはあらゆる誇張を嫌い、特徴をデフォルメすることに嫌悪感を覚える。したがって彼は風刺画家とは言えない。むしろ才能あふれる皮肉屋なのだ」³⁴と。

もう一つ、ガヴァルニを特徴づけるものは、レジャンド（題辞）、すなわち絵に付けられた文章である。ガヴァルニにおいては、題辞がほとんど絵と同じくらいの比重を持っているとよく指摘される。ガヴァルニのレジャンドは、多くの場合登場人物の台詞であるが、ルモワヌの言うとおりに、それは「デッサンの続きであり、エンピツが描ききれなかったニュアンスを表現する。登場人物たちは語りだし、見事なまでに正確で簡潔な言葉のお陰で、デッサンと同じくらいの真実味をもって彼らは自らを表現する」³⁵。またガヴァルニについての詳細な伝記を書いたゴンクール兄弟によれば、それらのレジャンドは日常話される言葉をそのまま書き取った速記録であり、「呼びかけの言葉や、戯れ言や、会話は決して文章になることはない。それらはつねに話された言葉なのだ。[...] それらは声の息づかいそのものを保っている」³⁶のである。

とは言え、ガヴァルニの作品はレジャンドがなければ理解できない、あるいはデッサンだけでは十分に表現力がないというのは、ボードレールの評論が創り出した「神話」に他なるまい。そうした思い込みのために、ガヴァルニのデッサンの巧みさが見逃されるとすれば残念なことである。それは例えば図4のようなレジャンドを伴わないデッサンを見ればよくわかるだろう。これは『フランス人の自画像』のパリ編第1巻、「グリゼット（お針子）」の項目に載っているものである³⁷。もちろんガヴァルニはグリゼット本人の肖像画も描いているが、これはジュール・ジャンンによる文章のあとに添えられた、ごく小さなカットである。グリゼットが暮らす屋根裏部屋を描いており、ベッドの枕のすぐ上には屋根の傾斜が見られる。左側にあるのは恐らくトイレであろうか。そして窓際にはさりげなく鉢植えが飾られ、水差しも添えられている。貧しくつつましい暮らしだが、若い女らしい心遣いがここにはうかがわれる。人物を描かずに部屋の様子だけでグリゼットの暮らしぶりから内面まで表現している見事なスケッチである。

図 4



それでは私生活空間における夫婦の情景を描いた作品を紹介していこう。図5は、「家庭の印象」*Impressions de ménage*と題された1843年の連作からの一枚である。「旦那は台所、奥方はピアノ」というレジャンドがついている。ガヴァルニは後年になるほど皮肉が強くなり、作品が暗く深くなるとも言われるが、ここにはガヴァルニが描こうとする夫婦生活の特徴がよく表れている。夫は湯を沸かそうとするのにも、右手に持ったふいごで火を起し直さなくてはならない。妻の方は家の奥でそうしたことに構う様子も見せずピアノに没頭している。家庭のうら寂しさ、夫の悲哀が伝わってくる。ガヴァルニはドーミエと違って政治的なことにはほとんど興味を示さず、日常生活の一コマを描くのを得意にしていたが、これはその傑作の一つである。ここには私生活の「空間」が非常に巧みに描かれている。前景には白い夜着を身につけた夫の姿が明るく映し出されており、ピアノを弾く妻の姿はわずかに画面奥の窓の光の中にほんやりと黒く浮き出ているだけである。夫は後ろ姿で画面の右側を向いており、湯沸かしの奥の暗闇を見詰めるかのように、一方奥にいる妻は小さく左向きの横顔に描かれる。この画面には、夫婦のいかなる意思疎通も見られない。社会的には結婚して共に生活しているが、互いの気持ちは全く別方向を向いてしまっている。このような夫婦関係は、ガヴァルニの作品を特徴づける要素であり、他の作品にも同様の特徴を見出すことができる。



— Maître à la cuisine. Madame au piano.
Lithographie. Imprimé en atelier, 17 avr., 1843.

図5

今挙げた「夫婦の印象」以前でガヴァルニが夫婦の情景をひんぱんに描いているのは、「恋愛における女たちの駆け引き」*Fourberies de Femmes en matière de sentiment*³⁸と題されたシリーズである。これはガヴァルニの評判を決定づけた作品集であり、私生活の表象という点ではそれ以上の意味を持つ。「『女たちの駆け引き』によって、ガヴァルニは新しいジャンルを創始したとすることができる。そのデッサンは劇のように生き生きとした、機知に富んだやり方で、同時代の悪徳や、欠陥や、悪弊を風刺している」³⁹とゴンクールが評価している通りである。そして作者はここで恐らく、家庭空間を描く技術も確立した⁴⁰と思われる。

今挙げた「夫婦の印象」以前でガヴァルニが夫婦の情景をひんぱんに描いているのは、「恋愛における女たちの駆け引き」*Fourberies de Femmes en matière de sentiment*³⁸と題されたシリーズである。これはガヴァルニの評判を決定づけた作品集であり、私生活の表象という点ではそれ以上の意味を持つ。「『女たちの駆け引き』によって、ガヴァルニは新しいジャンルを創始したとすることができる。そのデッサンは劇のように生き生きとした、機知に富んだやり方で、同時代の悪徳や、欠陥や、悪弊を風刺している」³⁹とゴンクールが評価している通りである。そして作者はここで恐らく、家庭空間を描く技術も確立した⁴⁰と思われる。

ゴンクールの引用にも見られるとおり、ガヴァルニはこれらの作品において意識的に演劇的な要素を取り入れている。その意味では、絵に添えられたレジャンドが解説以上の役割を果たすか、あるいはデッサンとレジャンドが一緒になって初めて作品としても面白さ



図6



図7

を發揮する場合も多い。図6（『シャリヴァリ』、1837年6月16日）では、夫が新しい顧客だという若い男を家に連れてきて、妻に紹介している。それに対して妻は内心で「まあ、プロスペルったら、何て大胆な！」とつぶやく。若い男は妻の愛人だったという落ちであるが、ここでの妻のつぶやきは、レジャンドでははっきりと「傍白で（à part）」と書かれている。つまりこれは私生活の情景でありながら、同時に劇の一場面として構成されているのである。またこの作品においては、バルザックの『結婚の生理学』でも主要素となっている夫と妻と愛人という三者が登場しているが、家庭内でありながら服装の上でも釣り合いが取れ、心を通わせているように見えるのは妻と愛人の二人であり、夫はむしろ場違いな存在となっている。

夫婦生活というテーマを取り上げる場合、やはりドラマになりやすいのは妻の浮気であろう。最後に「女たちの駆け引き」からも一枚取り上げる（図7、『シャリヴァリ』1837年6月15日）。妻の部屋から男の声がするので夫がピストルを両手に持って夫が駆けつけてみると、妻はすやすやと眠っている。しかし実は眠ったふりをしながら、見えない方の手で男の帽子を椅子の下に隠そうとしており、ベッドの下には男の足がのぞいているという構図である。これは先に引用したドーミエの図2とほとんど同じテーマ、同じ構図であるが、何という違いであろうか。二人の挿絵画家の違いがこれら二つの作品を比べてみるとはっきりす

る。ドーミエの作品においては、妻は夫に挑発的な顔を向け、食いかかっている。夫もひるんだ様子を見せているものの、妻に向かって目を剥いていた。一方ガヴァルニにおいては、夫は妻をにらみつけているが、妻の方は目を閉じている。ドーミエの作品で情夫はテーブルの下でおびえた表情を見せているが、ガヴァルニは男の足しか描かないことにした。これによって妻の愛人の匿名性が強調され、夫婦の関係に焦点が絞られるが、妻は眠ったふりで、夫に対するいかなる意思疎通も拒絶しているように見える。そのような妻

に夫は、疑って悪かったと反省するしかない。この場面にドーミエのような激しさはなく、落ち着いた雰囲気はあるが、二人の画家においてどちらがより皮肉が深いかは一概には判断できないだろう。一つだけ言い添えるならば、このように夫と妻の間に深い溝があることを感じさせる描き方をしている点では、ドーミエよりはガヴァルニの方がバルザックには近いように思われる。

おわりに

ここまで、バルザックの『私生活情景』の短編のいくつかに始まり、ドーミエとガヴァルニの風刺画までを扱って、それらの小説および風刺画作品における私生活空間の描かれ方を見てきた。バルザックと二人の風刺画家の間には直接的な影響関係があることは疑いなく、これまでも多くの研究がなされている。そもそもドーミエとガヴァルニが活躍の舞台としたいくつかの新聞には、バルザックが深く関わっている⁴¹のである。だからこそボードレールの言うように、「ガヴァルニとドーミエの本当の功績、真の使命とは、バルザックを補足することであり、バルザックもまたそれをよく心得ていた」⁴²と言うこともできるのだが、しかし同時に彼らが同じ時代を生きていたために、その時代が創り出した視点を共有していたと捉えることもできよう。本論考のテーマである私生活空間に即して言えば、作家と二人の挿絵画家たちは、ブルジョワの私生活が外からはうかがい知れないものであり、それゆえに探求されるに値し、生理学的観察の対象になりうるという考え方を三者三様に追求していった。それは彼らの芸術家としての個性と美意識に関わる問題であり、単なる影響関係として片づけることはできない。

この時代における私生活への関心に最初に芸術的表現を与えたのはバルザックであり、彼は『結婚の生理学』『私生活情景』などの作品群において新しい境地を開拓していった。一方カリカチュアが全盛を迎えるのも1830年代からであり、ドーミエの場合に見られるように、新聞の挿絵は1835年の九月法の成立とともに政治風刺画から風俗画へと大きく転換した。これには技術革新の影響もある。この時代には木口版画の利用や石版画(リトグラフィ)の普及によって、大量の版画を安価に読者に提供できるようになった⁴³。しかしながら、世紀の後半になると写真が登場し、その競合関係の中で新聞の風刺画も以前ほどの勢いはなくしていく。この時代の才能ある挿絵画家の一人であるナダールが、風刺画から写真へと活動の重点を移していったのも象徴的である。また『カリカチュア』の創始者であるフィリポンが1862年に死亡していることも一つの時代の変わり目を実感させる。



図 8

この転換の時期はオスマンによるパリの都市改造に重なっていることも見ないわけにはいかない。風刺画家たちが世俗画の主題として選んだ私生活そのものが、この時代には大きな変貌を迫られずにはいられなかった。ここでバルザックや『フランス人の自画像』、ドーミエやガヴァルニによって描かれたような私生活空間そのものが、この時期に解体し始める。図 8 の風刺画（シャゴーの作品、*Le Journal pour rire*, 1854 年 3 月 4 日）はその様子を如実に伝えている。これはオスマンのパリ改造を風刺した一枚で、右の人物が都市計画によって家を削られ、ベッドに寝ることもできなくなったというのである。こうしてパリの私生活空間も次第に画一化されていくことになった。も

ちろん、オスマン改革はパリの話であるが、第二帝政、第三共和政と続く国民国家イデオロギーの浸透とともに、地方における人々の生活も内面も同様の画一化に影響されていくことになる。ブルジョワの私生活そのものがこれにより消滅するわけでは無論ないのだが、バルザックや風刺画家たちによって描かれたような私生活が、これ以降大きくその意味を変容させたことは確かである。十九世紀前半の私生活空間の美学は、この時代における文学や風刺画を巡る状況と、同じ時期に出現した親密で隠されたブルジョワの私生活の幸福な出会いから生まれたものであった。

注

- 1 これは『私生活の歴史』（スイユ社刊）の第4巻「序文」におけるミシェル・ペローの表現を借りたものである。（《 Introduction 》 par Michelle Perrot, dans *Histoire de la vie privée : 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, coll. Points Histoire, 1999 (1987), p. 9)。
- 2 Ph. Ariès et G. Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 vol., Seuil, coll. Points Histoire, 1999 (1^{re} éd., 1985-87)。
- 3 イザベル・トゥルニエはバルザックの描こうとした私生活 (vie privée) が、それまでの回想録などに見られた「秘史」 (vie intime, vie secrète) の類とは根本的に異質のものであることを指摘している (Balzac, *Nouvelles et contes I, 1820-1832*, éd. d'Isabelle Tournier, Gallimard, coll. 《 Quarto 》, 2005, p. 152)。
- 4 Le Grand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des Français* (ルグラン・ドゥスイ『フランス人の私生活』), 3 volumes, 1782. 作者はフランス人の衣食住を詳細に描写した歴史書をまとめるつもりだったが、結局出版されたのはそのうち食と料理に関する部分だけであった。
- 5 Balzac, *Nouvelles et contes I, 1820-1832*, 同ページ。
- 6 私自身、『結婚の生理学』に関する論文の中で、バルザックがいかに当時の生理学に着想を得た観察方法によって私生活空間を把握し描いているかについて考察した。「『結婚の生理学』と私生活空間 —方法論としての生理学—」『仏文研究』40号、京都大学フランス語フランス文学研究会編、2009年10月発行を参照。
- 7 リュシアン・ボナパルト (Lucien Bonaparte, 1775-1840) はナポレオンの弟で、1799年のブリュメールのクーデタで兄を政権につけるのに重要な役割を果たしている。
- 8 この論考において、『私生活情景』のテキストは一般に使用されている『人間喜劇』の最終版ではなく、1830年に出版された初版のそれを採用する。引用はすべて *Scènes de la vie privée*, édition établie et présentée par Andrew Oliver, Éditions de l'Originale, collection 《 Les romans de Balzac 》に基づき、以降はこの版 (EOと略す) のページ数のみを示す。また参考のためプレイヤッド版『人間喜劇』 (*La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1976) のページ数も併記する。初版のテキストは『人間喜劇』版とは異なる箇所が多かれ少なかれあるが、ここでは論旨に関連する内容を除き注記しない。
- 9 Joachim Murat (1767-1815) ; Jean Lannes, duc de Montebello (1869-1809) ; Jean

- Rapp, comte (1772-1821). これら三人はいずれもナポレオン政権下の軍人である。
- 10 小説家のミシェル・ビュートルは、そのバルザック論の中で、この小説が『人間喜劇』全体の看板であり、この閉ざされた家は解読し解きほぐしていくべき十九世紀フランスのそのものの象徴だと述べている。また彼はこの主張を展開する中で、「象形文字」の語や「鞠打つ猫」の看板についても分析を加えている。Cf. Michel Butor, *Improvisations sur Balzac III : Scènes de la Vie Féminine*, éd. de la Différence, 1998, pp. 33-37.
 - 11 作者はテキストのこの前後の部分を後年大幅に書き換えており、『人間喜劇』版ではこの引用に相当する一文は抹消されている。
 - 12 『不身持の危険』は作者自身の手によって大幅に発展させられ、『ゴブセック』というタイトルで知られる小説となっている。『ゴブセック』は『人間喜劇』の中でもよく傑作の一つとして挙げられるが、現在の形においては高利貸であるゴブセックの金にまつわる情念の強さが強調されることが多い。
 - 13 Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Dentu, s.d. (1865), 《Préface》, p. vii.
 - 14 《Quelques caricaturistes français》(1858), dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 544. ここで言及されている風刺画家とは、シャルル・ヴェルネ(Charles Vernet, 1758-1836) のことである。
 - 15 十九世紀フランスにおける文学や戯画の分野でのこうした試みを概観し、分析した研究にジュディス・ウェクスラー『人間喜劇—十九世紀パリの観相術とカリカチュア』(高山宏訳、ありな書房、1987年)がある。
 - 16 同書、pp. 52-58、および林田遼右『カリカチュアの世紀』、白水社、1998年、p. 192、ガヴァルニの項目を参照。
 - 17 *Les Français peints par eux-mêmes*, Curmer, 1840-42, 9 vol. 全体はパリ編5巻、特典としての「プリスム」1巻、地方編3巻から成る。「十九世紀風俗百科」の副題はパリ編第2巻から加えられたものである。
 - 18 *Ibid.*, t. I, 1840, pp. v et xvi.
 - 19 『パリの悪魔』*Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens*, Hetzel, 1845, 2 vol. は、本編2巻の他に、ガヴァルニによる風刺画集『パリの人々』*Les Gens de Paris*が独立した巻として出版されている。
 - 20 Baudelaire, 《Quelques caricaturistes français》, *op. cit.*, p. 555.
 - 21 『ドーミエ版画集成』、阿部良雄監修、みすず書房、全3巻。第1巻「政治家さまざま」、北村陽子訳、1992年。第2巻「劇場と法廷」、吉村和明訳、1993年。第3巻「パ

- り生活」、鈴木啓二訳、1994年。
- 22 柏木隆雄「二人のオノレードーミエとバルザック」、『ドーミエ展 現代の諷刺詩』（展覧会カタログ）、伊丹市立美術館、1997、p. 11。
- 23 「バルザック、ガヴァルニ、ドーミエ」、伊藤幸次『バルザックとその時代』、渡辺出版、2004の第九章に所収（pp. 158-179）。初出は『フランス文化研究』二八号、1997年。
- 24 これらドーミエ作品のシリーズものの掲載年代については、『ドーミエ版画集成』第3巻（前掲書）の「解題」（鈴木啓二）、p. 25の一覧、および『ドーミエ展』カタログ（前出）の「年譜」pp. 282-291を参照した。タイトルの日本語訳は文献により異なるが、ここではいくつかを原題の直訳に近いものに改めた。
- 25 石子順『ドーミエの風刺世界 現代漫画の源流』、新日本出版社、1994年、p. 234。また次のようにも書かれている。「ドーミエの風刺は、相手の本性をバクロしても、徹底的に醜くいやらしくみえるまでやっつけるということではない。節度があるということであって、このような節度がドーミエのカリカチュアには扇動性だけでは片づけられない“美”のような側面を持っている」（同書、p. 231）。
- 26 同書、pp. 147-148。
- 27 例えば Daumier, *Mœurs conjugales*, préface, catalogue et notices de Philippe Roberts-Jones, Michèle Trinckvel, 1982の解説（p. 153）を参照。
- 28 喜安朗編『ドーミエ諷刺画の世界』、岩波文庫、2002年、p. 154。
- 29 Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Citadelles et Mazenod, 2008, p. 83. 2008年はドーミエの生誕200年を記念する年であり、画集や研究書も数多く出された。この著作はその代表的な一つである。
- 30 伊藤幸次『バルザックとその時代』、前掲書、p. 158。ボードレールは実際に「多くの人々はドーミエよりガヴァルニの方を好むが、それは驚くには当たらない。ガヴァルニの方がより芸術家ではないために、彼らにとってはいっそう理解しやすいのである」（《Quelques caricaturistes français》, *op. cit.*, p. 559）と述べている。
- 31 Paul-André Lemoisne, *Gavarni : Peintre et Lithographe*, H. Floury, t. I (1924), p. 78.
- 32 以上のアデマールの引用は、『ドーミエ版画集成』第3巻の巻末に付された北村陽子の抄訳による（前掲書、pp. 15-16）。原書は Jean Adhémar, *Daumier*, Tisné, 1954.
- 33 「ともあれ、ガヴァルニは極めて興味深い画家であり、のちに残るものも大きいだろう。七月王政末期の歴史を理解するためには、これらの作品を眺めてみる必要があるだろう。共和政はややガヴァルニの影を薄くしたが、それは残酷だが自然な法則である」

- (Baudelaire, *op. cit.*, p. 560)。
- 34 Lemoisne, *op. cit.*, t. I, p. VII.
- 35 *Ibid.*, p. 159.
- 36 Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, H. Plon, 1873, p. 272.
- 37 *Les Français peints par eux-mêmes*, Curmer, t. I, 1840, p. 16.
- 38 1837年に『シャリヴァリ』に第一集12点が掲載され、それが評判を呼んだため第二集52点が1840-41年に掲載されることになった。伊丹市立美術館『ガヴァルニ展図録』、1999年参照。
- 39 Goncourt, *op. cit.*, p. 166.
- 40 「ガヴァルニは家の中の雰囲気を見事に感じさせる術を心得ている」(Lemoine, *op. cit.*, p. 131)。
- 41 バルザックと『ラ・モード』『カリカチュール』などの新聞の関わりについては、伊藤幸次が詳述している(「バルザック、ガヴァルニ、ドーミエ」、前掲書、pp. 159-163)。しかし「バルザックが風刺画に本当に興味を持っていたのは一八三〇年代はじめまで」(同書、p. 162)であったと伊藤は指摘している。
- 42 Baudelaire, *op. cit.*, p. 560.
- 43 林田遼右『カリカチュアの世紀』、前掲書、p. 10を参照。また伊藤幸次も「リトグラフと浮世絵」と題する論文において、石版画の技術と当時の風刺新聞への影響について詳しく解説している(前掲書、pp. 183-187)。

図版出典

- 図1 『ドーミエ版画集成』、阿部良雄監修、みすず書房、第3巻「パリ生活」、1994年
- 図2 同上
- 図3 『ドーミエ展 現代の諷刺詩』図録、伊丹市立美術館編、1997年
- 図4 *Les Français peints par eux-mêmes*, Curmer, t. I, 1840.
- 図5 Paul-André Lemoisne, *Gavarni, peintre et lithographe*, Floury, 1924.
- 図6 『ガヴァルニ展 19世紀パリの生活情景』図録、伊丹市立美術館編、1999年
- 図7 同上
- 図8 Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien*, Parigramme, 2002.