

ユイスマンスと北方プリミティブ派絵画 ——19世紀美術研究の射程から

Huysmans et les primitifs septentrionaux

泉 美知子

Michiko IZUMI

はじめに 世紀転換期のグリュネヴァルト神話

J.-K. ユイスマンスは、19世紀末から20世紀初頭にかけてグリュネヴァルトの再発見に寄与した作家として知られている。その画家による《キリストの磔刑》が物語の冒頭に登場する小説『彼方』（1891年）は、世紀末に生きる主人公デュルタルがカトリック信仰へ改宗するまでの道程を描く4部作の1巻目にあたる¹。この凄惨な磔刑図は、ユイスマンスが言うところの「心霊的自然主義（*naturalisme spiritualiste*）」の啓示となった作品である。血まみれで腐敗の進む醜悪な肉体の写実的な表現と、その極みから浮かび上がってくる聖性は、それを目の当たりにした作家に新たな文学創造の歩むべき道を決意させたのである。

ユイスマンスは後に再びグリュネヴァルトに捧げた文章を発表する。『三人のプリミティブ派画家』（1905年）の第1章に収められた「コルマールの美術館におけるグリュネヴァルト」²であり、《イーゼンハイム祭壇画》〔図1〕を構成する9枚の絵画とプレデッラの内容について彼の眼を通して語られる。作家はグリュネヴァルトが描いた登場人物の一人一人を分析し、観る者を圧倒するような強烈なイメージを生み出した画家の特殊性を明らかにしようとする。ここでは小説とは異なり、19世紀の史料調査に基づく研究成果を踏まえたうえで、画家の生没年やその生

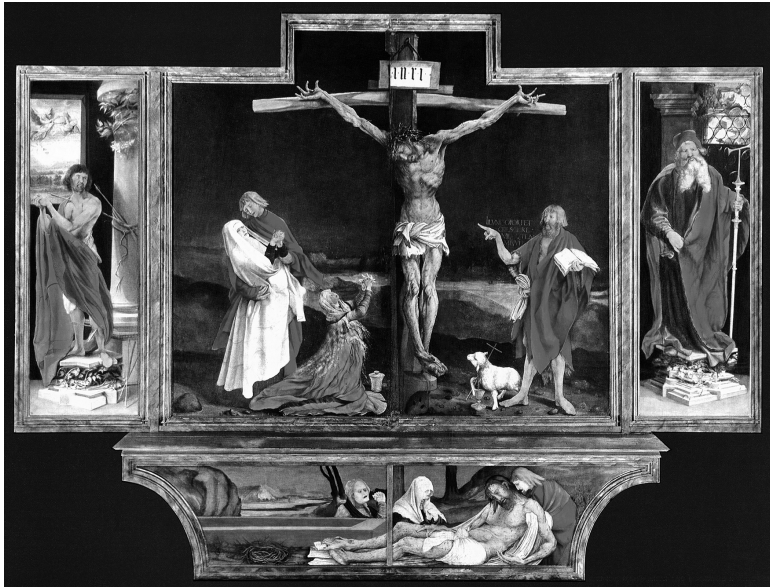


図1 グリューネヴァルト《イーゼンハイム祭壇画》1512-16年頃、油彩、板、
コルマール、ウンターリンデン美術館

涯をめぐる議論を紹介し、忘却の画家の人物像に迫るという論考の形がとられている。

美術史家クリスチャン・エックは、グリューネヴァルトという画家を忘却の淵から救い出すのに中心的役割を果たしたユイスマンスの貢献を、想像によって生み出された「神話」にあるとして、次のように説明する。「一方には、強力な感情の表出、すなわち悲劇と苦しみへの嗜好を持った絵画があり、他方、政治的にも社会的にも宗教的にも激動の時代を生きた、ほとんど知られていない画家がいる。そこでユイスマンスは、推測される諸々の伝記的要素の中から、激しい感情を持った画家という彼の見解に最も合致するものを選び、実は仮定でしかない、それら特定の要素において、作品を解釈したのである」³。エックはユイスマンスが想像

した「伝記的要素」を4つ挙げている。画家が孤独で憂鬱な生活を送り、家庭内にも数々の悲哀の種を抱えていたこと、画家が農民戦争に参加していたこと、十分な名声を得られない苦しみや栄誉に恵まれない無念さを抱えていたこと、「聖アントニウスの火（麦角中毒）」に苦しむ病人とキリストの肉体描写の結びつきである。こうして「創るために苦しみ、孤立し、無名であるという、現実とは反する一種ロマン主義的な芸術家」⁴像が立ち上がる。今日、この神話は20世紀の美術史家によって解体され、実証研究に基づいた画家の生涯がいくつかの議論を残しながらも明らかにされている。

エックが言うように、ユイスマンスは美術史家ではなく小説家であって、歴史家の仕事をしようとはしていない。ただし、その著作を「想像の世界の高揚」において読まなければならないという指摘についてはいささか同意しかねる。そうした限定は、彼の仕事から見えてくるかもしれない当時の美術史研究のあり様を見落とすことにならないだろうか。確かにユイスマンスはその独自の感性によってグリューネヴァルトの絵画ヴィジョンを描き出し、その芸術家像は文学的才能によって世紀転換期の読者を魅了したが、彼の美術批評は「プリミティブ派」という美術史学の学問領域が成立しつつあった歴史的状況を垣間見せてくれるものである。『三人のプリミティブ派画家』はグリューネヴァルト論にしばしば注目が集まるが、それだけではない。次章「フランクフルト・アム・マイン」では、15世紀フィレンツェ派の女性肖像画と、フレマールの巨匠の聖母子が取り上げられている。ユイスマンスはこれら3枚の絵画でもって自らの著作にタイトルを付けたのである。しかもその著作が1905年に出版されたことに、何らかの歴史的な意味が読み取れないだろうか。19世紀に再発見されたプリミティブ派に、作家がいかなる知識や情報を手掛かりに、どのように向き合ったのだろうか。本論では、ユイスマンス

の美術批評を文学的創作として考察するのではなく 19 世紀の美術研究に関連付け、プリミティブ派絵画をめぐるこの論考が美術史学史のなかにどのように位置付けられるのか、その可能性を探りたい。

第 1 章 19 世紀における「プリミティブ派」の再発見

1. 再発見の動き

まず「プリミティブ派 (primitifs 仏)」という語の意味と、その生成を 19 世紀の文脈で確認しておきたい。ヨーロッパの大大美術館で絵画コレクションを古い年代から鑑賞しようとする、私たちはたいていプリミティブ派の展示室から始めることになる。本論で使用する美術用語としての primitif は名詞であり、『ブティ・ロベール辞典』が解説するところの「(とりわけ絵画に使用され) ヨーロッパにおけるルネサンス以前の画家とその作品」である。primitif は元来「原初の、最初の」を表す形容詞であるが、19 世紀に入ると「未開の、原始的な」、さらには「粗野な、無教養な」という意味に広がる。art primitif は「原始芸術」と訳されるが、ヨーロッパ近代社会では非西洋圏の作品を指し、帝国主義や植民地政策を背景にした軽蔑の意味を含んでいた⁵。語の歴史辞典によると、美術用語としての primitif が使用されたのは 1850 年頃である⁶。当初は、盛期ルネサンス以前の画架版大(大きくないサイズ)の板絵を制作する画家に対して用いられたようで、蔑視のニュアンスが込められていたが、やがてルネサンス以前の画家の再評価が 19 世紀を通じて急速に進み、肯定的な価値を持つ「プリミティブ派」となる。

ヨーロッパ絵画の伝統は、イタリア盛期ルネサンスの美術理論および作品を中心に形成されてきた。「良い趣味」とはイタリア美術における審美観に基づいていたが、19 世紀はこの「趣味」の価値が揺らぐ時代である。美術の「歴史」に対する関心が高まっ

てくると、作品の価値は相対的なものになり、「歴史」のなかでどのように位置付けられるかが問題となる。古典的な美の規範が絶対的なものではなくなりつつあった時代に、人びとの関心はルネサンス以前の忘れられた美術の再発見に向かった。とりわけアルプス以北の国々では、「ゴシック・リヴァイヴァル」と称される中世美術の再評価の動きが起こった。審美的価値が相対化されるとはいえ、当時の美術界において、イタリアのヘゲモニーがそう簡単に崩れたわけではない。プリミティブ派絵画の研究は、まずはイタリア美術から18世紀に始まり、コレクターの間で収集熱が高まってゆく⁷。博識家は1800年頃にはチマブーエやジョットに歴史的な重要性を認めていた。ヨーロッパ美術のなかでイタリアに劣らない絵画の豊かな伝統が育まれてきた北方の地、フランドルでもプリミティブ派が少し遅れて再発見されるようになる。19世紀初頭のルーヴル美術館には、革命軍が押収したファン・エイク兄弟による《ヘントの祭壇画》の一部が展示されており、それをみたドイツ・ロマン主義の旗頭フリードリヒ・シュレーゲルの感激が伝えられている。また、そのシュレーゲルの友人であったズルピーツ&メルヒオール・ボアスレ兄弟が、ケルンを拠点に始めた精力的な収集活動によって、古い北方絵画のブームを作ってゆく。彼らはただ集めるだけではなく、フランドルおよびドイツ・プリミティブ派研究の基礎を固めたことでも貢献した。

2. グリュネヴァルト再評価の歩み

この画家について語る時、その名が17世紀に誤って伝えられたものであるということから始めなければならない。ヨハヒム・フォン・ザントラルトが『高貴なる建築、彫刻、絵画のドイツ・アカデミー』（1675-1679年）のなかで記したこの名が間違っていたことが20世紀初頭になって証明された⁸。しかしこのドイツ版芸術家列伝は19世紀末まで画家と作品について知りうる貴重な

情報源であった。ザントラルトはグリューネヴァルトが「いかなるドイツの天才にも、あらゆる点でいささかも劣っていない」⁹にもかかわらず、画家の存在とともに作品も深い忘却に沈み込んでいることを残念に思い、その記憶を後世に伝えようとしていた。このことが物語っているのは、グリューネヴァルトの記憶が確実な裏付けによって継承されてこなかったことである。画家はザントラルトの意に反して忘れ去られてしまったが、《イーゼンハイム祭壇画》のほうは、フランス革命によって1793年に修道院が廃止されたことを機にコルマールに場所を移されても、その存在感を示していた¹⁰。

コルマールの司書であったフランツ＝クリスチアン・レルゼは、ゲーテの青年時代の友人として知られる人物だが、祭壇画の力強い表現を称賛し、それを初めて観たときの喜びを1781年に記している。その説明によれば、祭壇画は長いあいだデューラーの作品と考えられてきた。レルゼはコルマールが輩出した画家マルティン・ショーンガウアーと比較してデューラーのほうが優れていると評し、祭壇画が「あらゆる点でデューラーにふさわしいものであり、彼の様式がいかに発揮されている」¹¹と指摘する。必ずしも盛期ルネサンスの特徴や、古典主義の規範に倣っているとはいえない、むしろそこから逸脱に独自性を持つ祭壇画について、このように語るレルゼの眼にデューラーの作という先入観が働いているかのような言葉である。これが18世紀末の認識レベルであった。

ドイツでは1840年頃から、学問的な関心が画家と祭壇画に注がれるようになる。ロマン主義のもとでの新しい審美的価値観の到来に加え、ボアスレが基礎を作った研究の成果が再発見の道筋を準備したのである。その大きなきっかけとなったのは、スイスの歴史家ヤコブ・ブルクハルトが、1844年に祭壇画をグリューネヴァルトの作であるという説を初めて唱えたことであった¹²。

構想や制作の点でデューラーやホルバインと肩を並べるが、靈的な力強さの点では二人に及ばないというのが、ブルクハルトによる評価である¹³。この仮説を慎重に受け入れつつ、1840年代から史料調査に基づいてグリューネヴァルト作品の目録作成を進めたのが、グスタフ・ヴァーゲンとヨハン・ダヴィド・パッサヴァントであった¹⁴。ユイスマンスは1905年のテキストでザントラルトのみならず、この二人の研究者の名前に言及している。

フランスでは1840年から1890年にかけて画家と祭壇画への関心が高まった。コルマルの地元の博識家たちが中心となり、図書館司書ルイ・ユゴや市長秘書官シャルル・グーツヴィラーがコルマル美術館の目録作成に取り掛かったのがその始まりである。後者が1875年に出版したコルマル美術館に関する著作のなかで、祭壇画は「美術館のなかで最も注目すべき作品のひとつ（…）マルティン・ショーンガウアーのような名の輝く榮譽を持ち合わせていないとしても、おそらく注目すべき作品であろう」¹⁵と紹介し、各パネルの解説を試みている。磔刑図に関しては「奇抜な様式によって描かれており、そのジャンルでは独創的な一枚であるが、（…）それが構想された時代にとっては称賛すべき作品である」¹⁶との歴史的価値の指摘にとどまり、芸術的価値の評価を避けているが、「この美術館の最も興味深い至宝」であると断言している。

祭壇画はやがてこうした地方レベルの学問的な関心から、パリを中心とした美術批評のなかで論じられる対象となってゆく。シャルル・ブランによって1849年から出版が始まった『全流派画人伝』シリーズ（1861-1876年）は、19世紀フランス美術批評の記念碑的な成果である。その『ドイツ派』（1875年）のなかにも、「ドイツ生まれのアウグステ・デミンが執筆を担当した「マティユー・グリューネヴァルト」の章が入っている。これはグリューネヴァルトを取り上げた最初のフランス美術批評であり、この画

家の存在を知らしめたテキストとなった。デミンはザントラルトやパッサヴァントの著作を参考にしながら、画家の生涯を説明し、「デューラーやホルバインの次に、その時代の最も偉大なドイツの巨匠」¹⁷として紹介している。さらに美術専門雑誌のなかで祭壇画が取り上げられる。『ガゼット・デ・ボザール』では1876年にグーツヴィラー著『コルマール美術館』（1875年）の書評が掲載され、『ラール』ではグーツヴィラー自身が1886年に祭壇画に関する論文を発表した¹⁸。デミンとグーツヴィラーの仕事は、フランスで初めて執筆されたグリューネヴァルト論だけでなく、ドイツでの研究をフランスに紹介する役割を果たした。その成果を踏まえてグリューネヴァルトにアプローチするのが、ユイスマンスを含む次の象徴主義世代の美術批評家であった。

第2章 19世紀末フランスにおけるドイツ・プリミティブ派とグリューネヴァルト

1. 象徴主義世代の三人の美術批評家

ドイツの学者たちによるグリューネヴァルトの目録作成が進むあいだも、《イーゼンハイム祭壇画》の制作者をめぐっては明確な断定が避けられていた。やがてグリューネヴァルトの作とする見解が1875年以降に定着すると、画家の代表作として第一に考察すべき作品と見なされるようになってゆく。そしてもう一つの代表作が《タウバービショフスハイム祭壇画》〔図2〕であり、これが19世紀末フランスのグリューネヴァルト論の出発点となる。ユイスマンスが『彼方』の冒頭で描き出したのは後者の磔刑図であるが、彼よりも5年早くこの絵画について批評を執筆したのが、ベルギー象徴派詩人のエミール・ヴェルハーレンであった。1886年にドイツを旅行した体験から、「旅でのドイツ・ゴシック芸術」と題する短い記事を『近代芸術』に発表した。ヴェルハーレンは当時カッセルの美術館にあったこの磔刑図を取りあげ、

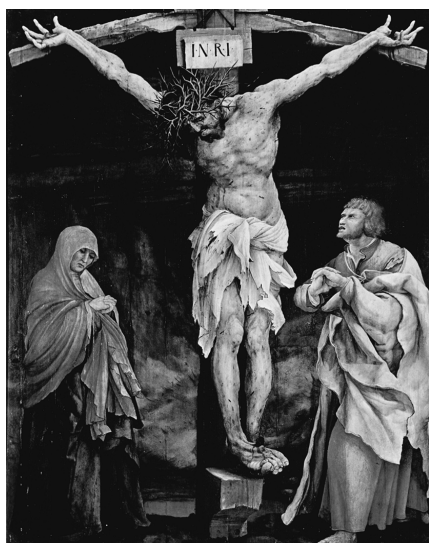


図2 グリューネヴァルト《キリストの磔刑（タウバービショフスハイム祭壇画）》1523-25年頃、油彩、板、カールスルーエ州立美術館

デューラーと同時代の画家であることを指摘ながら、「グリューネヴァルトは一流に値する画家であると言いたい。デューラーほどの能力も知識もないとはいえ、彼はデューラー以上の生まれ持った才能を持っているのだ」¹⁹として、ドイツの巨匠と互角といても差支えない画家であることを主張している。

このベルギー人が《イーゼンハイム祭壇画》に言及したのは、1894年の画家に関する研究論文のなかであるが、その冒頭でユイスマンスについて触れている。「グリューネヴァルトを美の問題に熱心な大衆に知らしめ、若い世代の好奇心と称賛を遠い昔の忘れ去られた芸術家に向けさせたのは、私ではなく、J.-K. ユイスマンスなのである」²⁰として、『彼方』のなかで「画家の卓越した力強い表現と強烈な個性」を優れた文筆力で伝えたユイスマンスの貢献に敬意を表している。そしてヴェルハーレンが言うよう

に、彼の1886年の旅行記事がユイスマンスの『彼方』の描写に影響を与えたことは、両作家の間に交流があったことだけでなく、テキストにおける単語の比較分析によって明らかにされている²¹。また、ユイスマンスは1905年のグリューネヴァルト論のなかでヴェルファーレンの1894年の論文を参照しており、「魂の震えを感じるような恐怖と惨劇を好む」芸術家像や、「彼が生きた時代と同様に、彼の芸術もまた凶暴であった」²²という作品観を共有していることが分かる。

19世紀末のフランスにおいてグリューネヴァルトの再評価に重要な役割を果たした美術批評家が、ヴェルファーレンとユイスマンスに加えてもう一人いた。ポーランド出身の批評家で、フランスで活動したテオドール・ド・ヴィゼヴァである。彼は象徴主義を推進する主要メンバーの一人であり、『ワーグナー評論』の創刊に協力した人物である。ヴィゼヴァは1887年および1889年にドイツ・プリミティブ派に関する文章を雑誌に発表しており、前者は旅行記であり、後者はストラスブール大学教授ヒューベルト・ヤニチェクが上梓したばかりの『ドイツ絵画史』を紹介する書評である。彼がグリューネヴァルトについて語るのは、1890年に『ガゼット・デ・ボザール』に執筆した記事のなかである²³。ここでもドイツ人教授による先の著作を踏まえており、ドイツ絵画の二大巨匠としてデューラーとホルバインを挙げつつ、「すべての画家のなかで最も偉大というわけではないが、少なくとも最もエキセントリックで最も魅力的な16世紀の三人の画家とは、マティアス・グリューネヴァルト、アルトドルファー、ルーカス・クラナッハである」²⁴として三人組で紹介している。

1890年の記事のなかで、「グリューネヴァルトをコルマールで見たことのない人はそれを推測することさえできない」²⁵、さらに《イーゼンハイム祭壇画》で達成されたものをフランクフルト、カッセル、ミュンヘンにある他の作品では見ることができないと

述べ、ヴィゼヴァはコルマールでの視覚体験の重要性を説く。なぜなら「グリューネヴァルトはすべての時代のなかで最も偉大な色彩画家の一人であり、しかも空想の巨匠のなかで最も並外れており、衝撃的である」からだ。その独創性が色彩にあり、「奇妙で悪魔的な色調によって、繊細なニュアンスを限りなく帯びている」ことが語られる。フランソワ＝ルネ・マルタンは、象徴主義世代の三人のなかで祭壇画を見るためにコルマールを訪れた最初の美術批評家がこのヴィゼヴァであると指摘している²⁶。さらに、世紀末フランスにおけるグリューネヴァルトの再評価はヤニチェクのドイツ美術史に由来するものであり、その議論を紹介したヴィゼヴァの貢献を強調する。ところが、ヴィゼヴァの記事について、ユイスマンズはひと言も触れていないのである²⁷。

2. ドイツ・プリミティブ派の再評価

グリューネヴァルトを忘却の彼方からよみがえらせるために、この画家への評価を示す指標としてドイツ絵画の巨匠の名前が引き合いに出されていることは、すでにいくつかの引用から明らかである。ブルクハルトやデミンはデューラーやホルバイン（子）を引き合いに出すも、グリューネヴァルトを彼らよりも格下に置いたが、ヴェルハーレンはデューラーと同じレベル、あるいは天才という点ではそれ以上に位置付けようとした。1899年には史料調査から、画家と同時代の1531年の証言が発見されている。ルターの宗教改革運動の協力者であったメランヒトンが、グリューネヴァルトとデューラー、クラナッハを様式において比較し、豊かな才能を持ったデューラーとそれより劣るクラナッハのあいだにグリューネヴァルトを置いた²⁸。デューラーとクラナッハはグリューネヴァルトと同じ1470年代生まれであり、ドイツ・ルネサンスを代表する16世紀の画家として知られている。一方グリューネヴァルトの場合、ルネサンスの画家と呼ぶことには抵

抗があるだろう。なぜならその造形的な特徴は古典的形式から遠く、合理性どころか後期ゴシック期の宗教的神秘を感じさせるものだからである。ヴェルフアーレンもヴィゼヴァもドイツ絵画の巨匠の一人として紹介するにとどまり、ルネサンスの画家ともプリミティブ派の画家とも美術史上の明確な位置付けを与えていない。しかしユイスマンスは『彼方』のなかでグリューネヴァルトをプリミティブ派として登場させ、1905年の著作のなかでその一人として取り上げる。ここで改めて検討したいのが、作家がなぜこの16世紀の画家をドイツ・プリミティブ派として再評価しようとしたかということである。

19世紀初頭以降ボアスレによって再発見が進んだルネサンス以前のドイツ絵画のなかでも、ブルゴーニュ宮廷の影響を受けた「ケルン派」が高く評価されていた。ケルンを中心に1400年前後に活動したこの流派は、シュテファン・ロッホナーの活躍によって15世紀前半に頂点に達する。『全流派画人伝』の「ドイツ派」を担当したデミンは、ケルン派を代表する聖女ヴェロニカの画家とロッホナーから記述を始めている。象徴主義世代の批評家では、ヴィゼヴァがヤニチュクの書評「ドイツ・プリミティブ派画家たち」のなかで、「14世紀のドイツでまさに最初のそして国民的なただ一つの流派」²⁹としてケルン派を称えている。「ドイツの神秘主義運動が最も際立った表現を見出したのはケルンにおいてであり」、外の現実ではなく「宗教的理想主義」という内面に向かう当時の神秘主義運動とケルン派の結びつきが指摘されている。なかでもロッホナーは「ドイツで最も偉大な画家」であり、ヴィゼヴァはケルン大聖堂の《三王祭壇画》〔図3〕を「古い技法による傑作、ケルン派のかつての傾向を示す傑作」と紹介し、聖母の魅力を伝えている。

さらにヴィゼヴァはドイツ美術史上で重要な画家として、15世紀後半にコルマルを拠点に活躍した画家および版画家マル



図3 シュテファン・ロッホナー 《三王祭壇画》1442年頃、テンペラ、板、ケルン大聖堂

ティン・ショーンガウアーを取り上げている。「ロッホナーとは違って、フランドルの模倣から出発した」画家は、「ケルン派の巨匠のように真の造形美に到達しなかったが、魅力的で美しい女性の典型を生み出した」³⁰ という控えめな説明にとどまっているが、ヴィゼヴァはショーンガウアーを評価していたようだ。彼が初めてグリューネヴァルトに言及した1890年の論文では、コルマルを代表する二人の画家を比較してこう述べている。「イーゼンハイムの祭壇画とその隣にあるショーンガウアーの《キリストの受難》の比較は、この優れた批評家[ヤニチェク]に、グリューネヴァルトの芸術に見られる不自然で、不健康で、劣っているものが何かを見分けさせることにならないだろうか。(…)我々はコルマルの美術館で、ショーンガウアーの《キリストの受難》の素朴な場面とグリューネヴァルトの激情的な幻覚を比較することが、他の何よりも、空想に対する真実の優位を示す印象的な見本となっているのである」³¹。つまり、ヴィゼヴァはたとえグリューネヴァルトを色彩家として評価したとしても、ショーンガ

ウアーとの比較では格下に置くのである。

3. ユイスマンスによるグリューネヴァルト論

ユイスマンスは同時代のヴィゼヴァが有名な雑誌に発表した論文には触れていないが、上で示したようなドイツ・プリミティブ派の再評価の動向をどのように見ていたのだろうか。作家は1888年7月31日、オランダの友人である小説家アレイ・プリンスの誘いを受けて、「プリミティブ派の絵画をいくつかを味わうために」初めてのドイツ旅行に出かける³²。ケルン、リュエベック、ハンブルク、さらにベルリン、ワイマール、エアフト、ゴータ、カッセルを訪れ、この旅行で記されたノートは、『彼方』におけるグリューネヴァルトのキリスト磔刑図の他に、『大聖堂』（1898年）におけるロッホナーとロヒール・ファン・デル・ウェイデンの祭壇画、『すべてについて』（1902年）における3編のドイツ旅行記として結実する。このドイツ旅行をきっかけにユイスマンスのプリミティブ派絵画への情熱が高まり、翌年の9月、友人のジュール・デストレに「プリミティブ派とは、この世に存在する最高位の芸術そのものです。超自然的写実主義こそが、唯一の形式であり、存在しうる唯一真正なものです」³³と語っている。『彼方』での断章は、この旅行中にカッセルで観た時の強烈な衝撃を生々しい独自の言葉でつづったものであり、ユイスマンスは相反するものの極みに達する画家の魂を感じ取ったかのようにこう表現している。「グリューネヴァルトは最もすさまじいリアリストだった。（…）グリューネヴァルトは最もすさまじい理想主義者だった。かつてこれほど見事に魂の高みに達し、これほど果敢に魂の絶頂から抑えのきかない天の軌道へ飛び上がった画家などいなかった。この絵には、見えざるものと触知できるものを表現し、肉体の嘆かわしい汚れをまざまざとみせつけ、魂の無限の苦悩を純化させようとした究極の最高傑作が示されている」³⁴。

ドイツ旅行から10年後に刊行された『大聖堂』でも、ユイスマンスはこの画家のことに触れ、「荒々しく狂暴なキリスト」像³⁵について語っているが、ここで話題の中心となっているのはケルン派であり、ケルン大聖堂を訪れた時の旅行ノートをもとに、小説ではデュルタルの体験として語られている。「あらゆる著述家たちが、一人の例外もなく、このケルンのプリミティブ派画家による純粹で宗教的な芸術について我先にと語り」、彼らが「人間を超越した像、ほっそりした、汚れない、魂で満たされた聖母像」³⁶を称えていることが前置きとして述べられる。主人公はこのドイツ宗教絵画を代表するとされる名画に期待で胸を膨らませるのだが、まずはケルンの大聖堂に、そして聖堂の中ではロツホナーの有名な祭壇画に幻滅する。「この絵こそ、すべすべした、ワックスで磨かれたような、どぎつい色彩を帯びつつも冷やかな芸術として求められているものである。丹念で、色鮮やかで、器用な作品ではあるが、決して宗教的な作品ではない。退廃的で、入念な仕上げの、複雑さ、愛嬌のよさといったものが感じ取れるのであり、プリミティブ派ではない」³⁷というのが、ユイスマンスによるロツホナーの評価である。砂糖菓子のように甘ったるいケルン派は、「活力もなければ、猛烈さもなく、純真さや素朴さもなく、ほとぼしる信仰もなく」、「神秘主義芸術とは何の関わりもない流派」³⁸である。神秘性の欠如した絵画に、ユイスマンスは「プリミティブ派」の称号を与えることができない。

ユイスマンスがコルマール訪問を果たすのは、ミュニエ神父と旅立った1903年のアルザス、ドイツ南西部、ベルギーを回る旅行の時である。その翌年に執筆し、1905年刊行の『三人のプリミティブ派画家』に収められることになるのが「コルマール美術館におけるグリューネヴァルト」³⁹である。ユイスマンスはコルマール美術館でドイツ・プリミティブ派絵画と比べながら、グリューネヴァルト作品の傑出した存在感をこう述べている。

「ショーンガウアーの傑作《薔薇の聖母》〔図4〕はこの美術館にはなく、サン＝マルタン教会堂の聖具室にある。もっとも、たとえその傑作がこの身廊内に置かれているとしても、他の絵と同様の運命を免れられないだろう。グリューネヴァルトのそばでは、すべてのものが崩れ去ってしまう」⁴⁰。前述のヴィゼヴァによる二人の画家の比較と異なり、ユイスマンスはグリューネヴァルトの「色彩、叫び、荒々しさ、狂乱」を強調し、「この叫喚、この過激さと比べると、残りのものはすべて声を失い、色褪せてしまう」と述べている。グリューネヴァルトは、先立つ画家にも、同時代の画家にも似ておらず、「絵画史上、例外的な存在として、天才の蛮人として」⁴¹ 比類のない存在である。

ユイスマンスは『彼方』のなかでプリミティブ派を「イタリア、ドイツ、とりわけフランドル地方にある、聖なる魂の清らかな広がり表現した」画派であり、「天上の喜び、激しい苦悩、平穏な精神、猛烈な魂」⁴²を描き出したと説明している。彼にとってプリミティブ派のこのような特性を表現しているのはグリューネヴァルトであって、ケルン派やロッホナーではない。また作品の存在感を示し得ているのは、デューラー以前の偉大な画家と称されるショーンガウアーではない。『三人のプリミティブ派画家』は、19世紀美術研究の評価に対するユイスマンスの反応として執筆されたプリミティブ派絵画論なのである。

第3章 ユイスマンスによるプリミティブ派絵画の地誌学

1. 北方プリミティブとナショナリズム

ユイスマンスは、グリューネヴァルトという「自然主義者かつ神秘家であり、野蛮人かつ文明人であり、率直かつ狡猾であった」⁴³画家のなかに、ドイツ・プリミティブ派絵画の達成を見出した。作家がつぶさに見たその造形的特徴が近代絵画の文脈で再評価されるには、20世紀初頭のドイツ表現主義運動の潮流を待



図4 マルティン・ショーンガウアー《薔薇垣の聖母子》1473年、油彩、板、
コルマル、サン＝マルタン教会堂

たなければならない。ケルン派を評価する美術史学に対して異なった見解を示したとはいえ、ユイスマンスのプリミティブ派絵画論は、19世紀末の美術史言説が含み持つイデオロギーの影響を多少なりとも受けていた。例えば、グリュネヴァルトを「ドイツ精神の体現者」として見ている点である。

「プリミティブ派」はヨーロッパの絵画に対して使用される美術用語であるが、イタリア・プリミティブ派、フランドル・プリミティブ派、ドイツ・プリミティブ派という呼称が示す通り、国名や地域名を冠している。先に挙げた『全流派画人伝』は画家をこのような流派によって分類しており、流派は19世紀においてヨーロッパ絵画の一般的な認識の枠組みを提供していた。とりわ

ケルネサンス以前の画家は、年代順に並べると各流派の初期の部分を占めることになり、その再発見は、ゴシック・リヴァイヴァルと同様に、国民の起源をめぐる議論と結びつきやすいテーマとなる。ケルン派の再発見を導いたズルピーツ・ボアスレは、ゲルマン民族の再生という大義名分によってケルン大聖堂の完成事業を開始させた人物であった。プリミティブ派絵画がそうしたナショナリズムの様相を帯びてくるのは、19世紀後半から盛んに開催されるようになる昔の巨匠の展覧会を通してである。フランシス・ハスケルが考察しているように⁴⁴、過去の偉大な巨匠の回顧展は、愛国心の発揚の場であった。プリミティブ派は有名な巨匠よりもさらに古い時代の、時には制作者が不確かな絵画の集合体であり、国の文化的栄光を体現するものとしての役割を与えられてゆく。1902年、ブリュッヘでの「フランドル・プリミティブ派」展は、愛国的な構想のもとで開催され、ヨーロッパ北方絵画の存在を知らしめる大回顧展であった。ユイスマンズは同年9月、ミュンヘン神父とともにこの展覧会のためにその地を訪れている。

プリミティブ派絵画の再評価を考える場合、19世紀末から20世紀初頭にかけてのナショナリズムは、軽視できない時代の文脈である。ユイスマンズの美術批評もそうした思想的影響から逃れられていない。《イーゼンハイム祭壇画》の風景の描き方に「イタリア的な筆触」を見出したグーツヴィラーの分析に同意せず、ユイスマンズは外国作品の影響は借用するにとどまっていることを指摘する。そして念を押すように、「グリューネヴァルトの風景はまさにドイツ的であり、いくらかの細部までがこのことを証拠立てている。それは多くの人たちに対して、想像力を刺激するため、カルヴァリオの丘の悲劇に激情的な要素を付加するために作り出された風景のように思える」⁴⁵であり、血の色をした土は画家が仕事をした土地の色であり、作中人物は典型的なゲルマン

人であり、布地の扱いは彼独自のものであり、あらゆるイタリアからの影響を否定するのである。

ヴィゼヴァはヤニチェクの絵画史からドイツ絵画の特性を次のように説明している。「ドイツの初期の画家たちに300年のあいだ絵画を制作する力を与えたのは感情であった。絵画の質はあらゆる点で足りないが、情熱と素朴さが奇妙に混在することによって絵画は我々を惹きつけけるものとなる。(…)感情によって、画家は全く理想的なヴィジョンや盲人が見るような夢想を描きだし、造形的美の神秘的な印を刻み込むことができたのである」⁴⁶。下線のようにゲルマン民族の絵画を特徴付ける言説には、ラテン民族の絵画の特徴が対立軸として想定されている。「ほぼすべてのドイツ人は不器用で不明瞭である。だがほとんど皆が空想に満ちた芸術、そして真のプリミティブ芸術、健全な信仰心と素朴さのあふれた芸術を我々に見せてくれるのだ」⁴⁷。民族的性質によって芸術を語るこのような言説によって、プリミティブ派絵画は国民精髓の象徴としてみなされるようになる。とりわけ北方の国々にとって、古典主義的な美の規範から離れれば離れるほど、自分たちのアイデンティティーが強化されるロジックが成立する⁴⁸。プリミティブ派絵画をめぐるこうした視座をユイマンズも共有していた。

2. 北と南のプリミティブ派

ユイスマンズはプリミティブ派絵画の勢力地図をそれまでの美のヒエラルキーとは異なる視点で描いている。いち早く再発見の進んだイタリア・プリミティブ派について、ユイスマンズが「真のプリミティブ派画家」⁴⁹と呼んでいるのは、「最後の中世画家フラ・アンジェリコ、その弟子ベノッツォ・ゴッツォリ(…)、さらに彼らの先達である、(…)チマブーエ、(…)ジョット、オルカーニャ、シモーネ・マルティーニ、タッデオ・ガッディ」に限

られており、13世紀後半から14世紀の画家が中心である。「彼らを別として、偉大な画家たちの巧妙なごまかしがなんと多いことか。彼らはずる賢く宗教的な趣を装い、それに似せるのだ」と述べて、イタリア・プリミティブ派そのものをあまり評価しない。ルネサンスを予告する15世紀後半のイタリア絵画に関しては、厳しい判断が下される。ルーヴル美術館でイタリア・プリミティブ派として展示されていた宗教画〔図5〕は、1481年の制作と伝えられているが、それが放っているのは「甘美な発現、哀愁の支配、狡猾な冒涇、いかがわしい祈り」⁵⁰である。ユイスマンスはその作品のなかに「中世の厳格な汚れのない白さから、ルネサンスによる赤褐色の曲がりくねった退廃がすでに生じている」⁵¹ことを読み取る。ラファエロにいたっては、「感情のない凡庸な作品」⁵²しか生み出さないのである。さらに19世紀イギリスのラファエロ前派が再発見したボッティチェリは「詐術にたけた」ルネサンスの画家であり、「その異教ほど神から遠く離れたものはない」⁵³として切り捨てられる。なぜなら、「ルネサンスの異教は官能のウィルスで宗教絵画を汚染し、カトリックの信仰とともに、芸術という形での表現方法をも汚してしまった」⁵⁴からである。

ユイスマンスにとって、ルネサンス時代のイタリアは「あらゆる享楽の温床であり、あらゆる犯罪のため池」⁵⁵であった。1903年の旅行でフランクフルトのシュテューデル・コレクションを訪れた時の旅行ノートは『三人のプリミティブ派画家』に収録されているが、ここで取り上げられる二枚のうち一枚が、制作者不詳の「15世紀フィレンツェ派の若いむすめ」の肖像画〔図6〕である。デューラー説が指摘されていたこの絵について、ユイスマンスは「ボッティチェリ、フィリッポ・リッピ、ギルランダイヨ、ペルジーノ」といった画家たちと同時代のものと推定している。それは「真に神秘的な芸術が死に絶えてしまった後の、(…)キリスト教の靈感を異教の肉体の概念と取り代えてしまった」⁵⁶ル



図5 フランチェスコ・マルミッタ《聖ベネディクトと聖カンタンのあいだの聖母子》1500-1505年、ルーヴル美術館（19世紀末には制作者がフランチェスコ・ビアンチと考えられていた。）

ネサンス期に描かれたものであり、もはやプリミティブ派とは言えないのである。つまり、信仰に捧げられていない、ルネサンスという魂の退廃に浸食された絵画はプリミティブ派の枠組みから排除の対象になる。そうした汚染から例外的に逃れることができた唯一の15世紀の画家が、「魂を神で浸された画家、自分自身の内面を見つめる画家」⁵⁷、フラ・アンジェリコである。ルーヴル美術館の《聖母戴冠》〔図7〕は「どんな絵画作品をも凌駕し、絵筆の神秘家が達したことのない領域にある」⁵⁸傑作である。

このような南のプリミティブに対して、北のプリミティブが対



図6 バルトロメオ・ヴェネト《フローラの女性（高級娼婦）》1520年頃、テンペラと油彩、板、フランクフルト、シュテーター美術館

置される。ドイツ・プリミティブ派に関して、ユイスマンスはグリューネヴァルトを称えたが、それ以外の画家については考察をあまり深めていない。ケルン美術館のプリミティブ派を考察するうちに、「ケルン派が神秘的な感情を身につけたのは、フランドル派の影響を受けた後に過ぎないという結論を得た」⁵⁹と述べているように、北方のプリミティブを代表するのはフランドル派に他ならない。作家は『大聖堂』のなかでデュルタルに「フランドルのプリミティブ派こそ世界で最も偉大な画家たちだ」⁶⁰とつぶやかせている。

ポッティチェリによる異教のヴィーナスの対極にあるのが、ベルリン絵画館にあるロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる《ブラデリン祭壇画》〔図8〕である。ユイスマンスはフランドル・プリミティブ派のなかでもこの絵をとりわけ評価し、「キリスト教降誕図の最高傑作」であると称えている。ファン・エイクやメムリンクのような豪華な装飾性を排し、抑えた色彩を使用してい



図7 フラ・アンジェリコ《聖母戴冠》1430-1432年、テンペラ、板、ルーヴル美術館

るにもかかわらず、「澄んだ明るい彩色による傑作」⁶¹を創出していること。しかも「聖母がかつてこれほど超地上的に、しかもこれほど生き生きと描かれたことはなく」、「ファン・エイクも（…）メモリンクも（…）これほど繊細な高貴さをたたえた女性のフォルムにも、これほど愛によって神聖化される女性の純潔にも到達

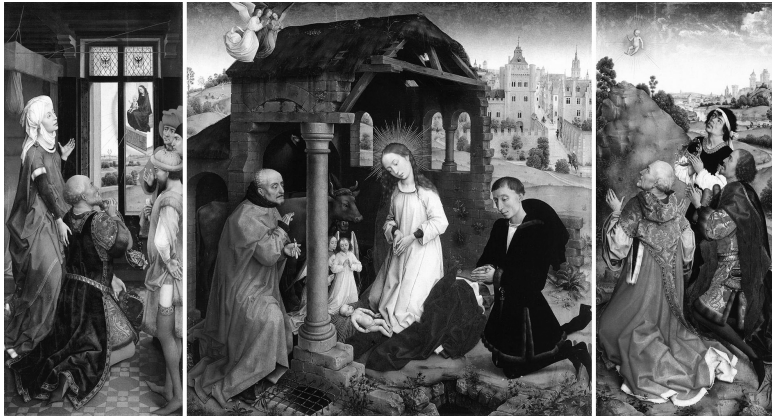


図8 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《ブラデリン祭壇画》1450年頃、油彩、板、ベルリン絵画館

することはできなかった」として、当時、二人の巨匠の名声の陰に隠れていたロヒールを優れた画家として称えている。祭壇画の3つ画面では人物たちがそれぞれ祈りのポーズをとっており、「絵画においてありうべき最も清らかな彩色の祈念を生み出している」ところに、ユイスマンスは、フラ・アンジェリコの《聖母戴冠》に並ぶ、北方の神秘主義芸術の真髄を見出すのである。フラ・アンジェリコはその名が示す通り天使のような修道士であり、19世紀前半にはいち早くその神秘性への評価が高まった画家である⁶²。ユイスマンスはロヒールをフラ・アンジェリコと同格あるいはそれ以上の画家と見なすことによって、フランドル・プリミティブ派の優位を主張しようとしている。

さらにユイスマンスがフランドル・プリミティブ派で「キリスト降架図の最大傑作」とするのが、アントウェルペン王立美術館にあるクエンティン・マサイスの《キリストの死の哀悼》〔図9〕である。マサイスの描く聖母は、「〔フランドル・プリミティブ派に見られる聖母よりも〕気丈で毅然としており、理性を保ち、今

にも死にそうな状態だが意識を失うことなく、さらなる苦しみを味わっている」のであり、「“悲しみの聖母”がこれほど人間的に、また大げさな演出もなしに、これほど悲劇的に描かれたことはかつてなかった」⁶³と言う。ユイスマンスはマサイスにそれまでの画家に勝る自然主義と写実主義の傾向を見ており、「ロヒールやメムリンクよりも重苦しく、野卑であり、その言語は洗練されていないが、より強烈なものを持っている」⁶⁴と評している。

ロヒールの清らかな祈念画と、マサイスの抑制された苦しみのリアリズム、ユイスマンスはこれらの絵画のなかにフランドル・プリミティブ派が達成しえた宗教的神秘を読み取る。「作品制作や芸術の観点からというより、信仰心の観点から、魂の観点から」⁶⁵、フランドル派をプリミティブ絵画の最高位に位置付けるのである。ユイスマンスはこのように美術史家とは異なる視点からプリミティブ絵画を評価するが、イタリアのヘゲモニーに対抗する北方絵画の再評価という美術史学の流れのなかにいたことが確認できる。彼が訪れた1902年のフランドル・プリミティブ派



図9 クエンティン・マサイス《聖ヨハネ祭壇画（キリストの死の哀悼）》
1507-1508年、油彩、板、アントウェルペン王立美術館

展は、敬虔な信仰心に基づく宗教性と、自然観察に基づくレアリスムを本質とするフランドル絵画を描き出し、ひとつの自律した絵画領域を主張するものであった。その愛国的な主張のために、イタリア・ルネサンスが否定的に解釈され、展覧会ではその影響が及んでいるとされた作品は排除されたのである。ユイスマンスはオランダの画家の一族の出身であるが⁶⁶、その出自が当時のフランドル・プリミティブ派絵画の賛歌に作家を向かわせたのかもしれない。

おわりに 『三人のプリミティブ派画家』と美術史学における位置

『三人のプリミティブ派画家』の第2章で取り上げられているのは、シュテューデル・コレクションでユイスマンスの目を引いたプリミティブ展示室の二枚の絵画である。それらは南と北の対比を描き出している。一枚はすでにみたように退廃に染まったイタリアの娼婦であり、ユイスマンスはその肖像画をプリミティブとはせずルネサンスのものとした。もう一枚は、「聖母子像がこれほど親しみのある偉大さで描かれたこと」も、「神の母の苦しみをこれほど苦しげに、これほど繊細に表現した画家はかつていなかった」⁶⁷と語られるように、プリミティブ派にふさわしい聖母子〔図10〕である。がっしりとたくましい体つきをした若い母親そのものを描いているフレマールの画家を、ユイスマンスは「最も厳正なリアリスト」であると指摘しながらも、ロヒールの降誕図と「同じ超自然的偉大さ」を見出している。娼婦のイタリア・ルネサンス絵画と聖母のフランドル・プリミティブ派絵画、「これまでまったく評価されてこなかった2作品こそは、この美術館の栄光を成すもの」として紹介されるが、ユイスマンスがその比較を通して表明しているのは、フランドル・プリミティブ派が達する宗教的神秘への深い共感である。それは同時に、1902年の展覧会への賛同という美術史学の文脈にも関わっていた。



図 10 フレマールの巨匠（ロベール・カンパン）《聖母子》1430-1432 年頃、油彩、板、フランクフルト、シュテーデル美術館

『三人のプリミティブ派画家』は、プリミティブ再評価におけるもうひとつの学問的状況を映し出している。聖母を描いた「フレマールの巨匠」と呼ばれる画家は、その存在が発見されたばかりで、いまだ不明な部分が多く、当時の最新の研究成果をもとに、その画家に関係するロヒール・ファン・デル・ウェイデン、ジャック・ダレ、ロベール・カンパンの名前が挙げられている。ユイスマンスはそれらの名前を手掛かりに、作品を比較しながらこの聖母について論じているが、再発見された絵画の制作者を特定することがいかに難しいかを語っている。だが、制作者をめぐる美術史家の議論についてその学問的根拠に不信を抱かざるをえない場合があった。ユイスマンスが辛辣に批判したのが、1904年の「フランス・プリミティブ派」展である。パリで開催されたこの展覧

会は、1902年のフランドル・プリミティブ派展の成功を受けて、同じ愛国的な発想によって企画された。フランス・プリミティブ派として展示された画家はフランドルから来た者も含まれていた。ユイスマンスに言わせれば、企画者であるアンリ・ブショは「根拠のない断言によって」、「なんとしてでも“フランス・プリミティブ派”なるものをでっち上げようとした」のである。「この時期のフランスの芸術家は、フランドル人やイタリア人の弟子あるいは模倣者」⁶⁸に過ぎず、ユイスマンスにとってフランス・プリミティブ派は存在しない。しかし、何の根拠もなく、フレマールの巨匠はフランスの地方流派に関連付けられ、フランスの芸術家の影響を受けた画家として紹介されていたことに彼は不満を漏らしている。『三人のプリミティブ派画家』では、言うまでもなくフランス派の画家は取り上げられていない。第2章がノートのままの状態で収録され、1905年にこの著作が出版された理由はここにあるだろう。1904年の展覧会は1902年展に次ぐ美術史上意義のある展覧会となり、フランス国内は自国のプリミティブ派絵画再発見の熱狂に包まれた。それに対する数少ない批判として、作家はこの著作をやや急ぎ足で世に問うたのである。ユイスマンスが否定したフランス・プリミティブ派をめぐる問題については、稿を改めて考察することにしたい。

【注】

- 1 デュルタル4部作は次のように構成される。『彼方』（1891年）、『出発』（1895年）、『大聖堂』（1898年）、『献身者』（1903年）
- 2 『三人のプリミティブ派画家』のテキスト生成研究については、次の論文および文献を参照。（Pierre Brunel et André Guyaux, « Deux carnets inédits de Huysmans. Contribution à une étude de la genèse de *Trois Primitifs* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-octobre, 1980, 80^e année, n° 5, pp. 777-785; Joris-Karl Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar : des primitifs au retable d'Issenheim*,

édition critique par P. Brunel, A. Guyaux et C. Heck, Paris, Hermann, 1988.)

- 3 クリスチャン・エック「グリュネヴァルトとユイスマンス、再発見と神話のはざま」吉田映子訳、『西洋美術研究』17号、三元社、2013年、172頁。この論文は以下の論文の一部を抜き出したものである。
(Christian Heck, « Grünewald et le culte des primitifs septentrionaux chez Huysmans », *Huysmans : une esthétique de la décadence*, dir. A. Guyaux, C. Heck et R. Kopp, Paris, Champion, 1987, pp. 271-284.)
- 4 エック、前掲論文、174頁。
- 5 非西洋圏（アフリカやオセアニア）の美術工芸品は「原始美術（art primitif）」と呼ばれていたが、蔑称であるため、「原初美術（art premier）」という呼称が用いられるようになった。
- 6 *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, nouvelle édition, 1995, t. II, p. 1632.
- 7 プリミティブ派絵画の再発見の歩みについては、次の論文を参照。
(François-René Martin, « Les primitifs français au XIX^e siècle : de l'érudition dispersée aux synthèses conflictuelles », *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, sous la direction de Dominique Thiébaud, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 47-57.)
- 8 正しい名前は「マティス・ニートハルト・ゴートハルト」である。
- 9 Joachim von Sandrart, *Die Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 1675. (エック、前掲論文、170-171頁。) ザントラルトの著作は、16世紀ヴァザーリのイタリア芸術家列伝、17世紀マンデルのネーデルラント芸術家列伝に並ぶ、ドイツの芸術家列伝と言えるだろう。
- 10 1853年、コルマールにウンターリンデン美術館が創設され、祭壇画はそこに収められる。また、グリュネヴァルト評価史については次の文献を参照した。(François-René Martin, « L'invention d'une œuvre : recherches sur la redécouverte française de Grünewald », *Regards contemporains sur Grünewald*, sous la direction de Sylvie Lecoq-Ramond, assistée de Frédérique Gørig, Paris, Adam Biro ; Colmar, musée d'Unterlinden, 1995, pp. 13-54.)
- 11 Franz-Christian Lersé, « Description des tableaux et statues de l'ancienne église des Antonites d'Issenheim dans la Haute-Alsace », in Charles Goutzwiller, *Le Musée de Colmar. Martin Schongauer et son*

-
- école. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les œuvres d'artistes alsaciens modernes*, Colmar, Barth, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, 2^e éd., p. 143. このレルゼの伝語テキストは1789年に翻訳されたものである。レルゼは祭壇画のデッサンを作成したようだが、現存していない。革命後に作成された宗教施設の美術品目録（1794年）のなかで、《イーゼンハイム祭壇画》はデューラーの作として報告されていた。（Sylvie Ramond, « Grünewald dans l'art français du XIXe siècle : réception et immunité culturelle », *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, pp. 39-56.）
- 12 B[urckhardt], « Mitteilungen aus Basel », *Stuttgarter Kunstblatt*, n° 36, mai 1844.
 - 13 J. Burckhardt, in F.T. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Berlin, 1874, cité par Pierre Vaisse, Piero Bianconi, *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Paris, Flammarion, 1974, p. 12.
 - 14 グリュエネヴァルトに関する最初のモノグラフが結実するには20世紀初頭まで待たなければならない。（Heinrich Alfred Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strassburg, 1911.）
 - 15 Goutzwiller, *Le Musée de Colmar*, *op. cit.*, p. 72.
 - 16 *Ibid.*, p. 77.
 - 17 Auguste Demmin, « Matthieu Grünewald », in Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École allemande*, Paris, Librairie Renouard, 1875, p. 2.
 - 18 L. Clément de Ris, « Musée de Colmar », *Gazette des beaux-arts*, 1876, 2^e pér., t. XIII, pp. 643-656 ; Charles Goutzwiller, « Le Retable des Antonites d'Issenheim au musée de Colmar. Guido Guersi, le moine artiste », *L'Art*, Paris, J. Rouam, 15 avril 1886, n° 586, pp. 181-188.
 - 19 Emile Verharen, « En voyage. Les gothiques allemands », *L'Art moderne*, Bruxelles, 15 août 1886, p. 258.
 - 20 Emile Verharen, « Le peintre Matthias Grünewald, d'Aschaffenburg », *La Société nouvelle*, Bruxelles, décembre 1894, p. 662.
 - 21 Gustave Vanwelkenhuysen, « J.-K. Huysmans et Emile Verharen. Lettres inédites », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 39, 1960, pp. 107-108, 111 ; Heck, « Grünewald et le culte des primitifs septentrionaux chez Huysmans », *art. cit.*, pp. 272-275.
 - 22 Verharen, « Le peintre Matthias Grünewald, d'Aschaffenburg », *art.*

-
- cit., p. 667.
- 23 ヴィゼヴァが初めてグリューネヴァルトの名前に言及するのは、その2か月前（1890年1月）に発表した『ガゼット・デ・ボザール』の記事だが、そこでは簡単に触れるだけである。
- 24 Théodore de Wyzewa, « Le mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre », *Gazette des beaux-arts*, 1890, 3^e pér., t. III, pp. 266-267.
- 25 *Ibid.*, p. 267. 次に続く引用も同じページから。
- 26 François-René Martin, « L'invention d'une œuvre », art. cit., p. 27.
- 27 ユイスマンスは1887年『独立評論』でヴィゼヴァと同じ号に文章を執筆しているの、この美術批評家を知らないはずはない。しかも『三人のプリミティブ派画家』（1908年版）では第2章のフレマールの巨匠に関する部分では、ヴィゼヴァの説を引用している。
- 28 Louis Réau, *Mathias Grünewald et le Retable de Colmar*, Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1920, p. XXVII.
- 29 Théodore de Wyzewa, « Les peintres primitifs de l'Allemagne », *Revue des deux mondes*, 3^e période, t. 92, 1889, pp. 865 et 870-871.
- 30 *Ibid.*, p. 873.
- 31 Wyzewa, « Le mouvement des arts », art. cit., p. 276. ショーンガウアーの《キリストの受難》は16の場面で受難物語を描いた《ドミニコ会祭壇画》のことである。
- 32 ロバート・バルディック『ユイスマンス伝』岡谷公二訳、学習研究社、1996年、184-188頁。
- 33 J.-K. Huysmans, *Lettres inédits à Jules Destrée*, avant-propos d'Albert Guislain, introduction et notes de Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz, 1967, p. 166.
- 34 Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, P.-V. Stock, 1896, pp. 13-14.
- 35 Joris-Karl Huysmans, *La cathédrale*, Paris, P.-V. Stock, 1898, p. 365.
- 36 *Ibid.*, p. 361.
- 37 *Ibid.*, p. 363. この引用の直前でロッホナーの作品について「過度に凝った仕上げの (à petites léchés)」と表現されているが、これはユイスマンスが嫌悪する絵画の特徴として指摘されている。(Alain Buisine, *Huysmans à fleur de peau : le goût des primitifs*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 69-72.)
- 38 Huysmans, *La cathédrale*, op. cit., pp. 364-365.
- 39 この論文の初出は1904年の以下の雑誌である。(Le Mois littéraire et pittoresque, mars 1904, n° 63, pp. 283-300.)

-
- 40 Joris-Karl Huysmans, *Trois Primitifs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1905, pp. 40-41.
- 41 *Ibid.*, p. 47.
- 42 Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, pp. 8-9.
- 43 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, p. 50.
- 44 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum, old Masters Painting and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven / London, Yale University Press, 2000.
- 45 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, p. 43. ただしゲーツヴィラーがイタリアの要素を強調する理由として、普仏戦争後のフランスに広まった反ゲルマンの思想的文脈がある。
- 46 Wyzewa, « Les Peintres primitifs de l'Allemagne », p. 859. 下線は執筆者による
- 47 *Ibid.*, p. 872.
- 48 19世紀後半の美術史言説に関する考察は近年盛んに行われているが、代表的な文献を挙げておく。(Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle, études réunies et publiées par Roland Recht, avec le concours du Collège de France, Paris, la Documentation Française, 2008.)
- 49 Huysmans, *La cathédrale*, *op. cit.*, p. 367.
- 50 J.-K. Huysmans, « Bianchi », *Certains*, Paris, Tresse & Stock, 1889, p. 220.
- 51 *Ibid.*, p. 227.
- 52 *Ibid.*, p. 220.
- 53 Huysmans, *La cathédrale*, *op. cit.*, p. 368.
- 54 J.-K. Huysmans, « Préface », in Jacques-Camille Broussolle, *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, Paris, H. Oudin, 1901, p. IV. ユイスマンズはルーヴルに所蔵されているベルギーの宗教画について、そこで対面するのは聖母や聖人ではなく、アポロンやアフロディーテであると指摘している。またベルギーの弟子である「醜悪」なラファエロを、サン＝シュルピス界隈の宗教用品店の「耐え難い愚かさ」に結び付けている。(Ibid, p. VII.)
- 55 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, p. 76.
- 56 *Ibid.*, p. 77.
- 57 Huysmans, *La cathédrale*, *op. cit.*, p. 184.
- 58 *Ibid.*, p. 183.

-
- 59 *Ibid*, p. 364.
- 60 *Ibid*, p. 372.
- 61 *Ibid*, pp. 369-371.
- 62 ヌヴィル・ローレ『フラ・アンジェリコー天使が描いた「光の絵画」』森田義之監修、遠藤ゆかり訳、創元社、「知の再発見」双書、2013年、110-112頁。フランスにおけるイタリア・プリミティブ派の受容が本格的に始まるのは1830年代に入ってからである。(Foucart Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, pp. 25-42.)
- 63 J.-K. Huysmans, « Le Quentin Metsys d'Anvers », *De tout*, Paris, Stock, 1902, p. 230.
- 64 *Ibid*, p. 234.
- 65 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, p. 93.
- 66 バルディック、前掲書、13-14頁。
- 67 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, pp. 94, 96 et 97. ユイスマンスは『大聖堂』のなかですでに「フランス・プリミティブ派」に対する疑問を呈しており、ディジョンで活動した芸術家がすべてフランドルから来ていることを指摘している。(Huysmans, *La cathédrale*, *op. cit.*, p. 88.)
- 68 Huysmans, *Trois Primitifs*, *op. cit.*, p. 89.