

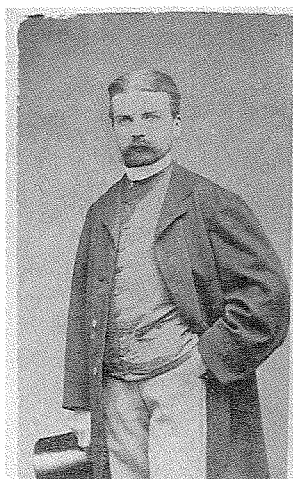
クールベと政治 一八六二～一九一八年

——批評家テオドール・デュレの見たクールベの半世紀——

稲賀 繁美

はじめに

美術の近代とは何であつたのか。この大きな問いに答えるには、クールベの受容史が書かれねばならない。本稿はそこに組み込まれるべき、ひとつの覚書ないし、ひとつの周辺の断片となることを目指す。クールベの姿は、十九世紀後半から二十世紀初頭の五十余年の間に、いかなる変貌をとげたのか。そしてクールベはいかに歴史のなかに位置づけられていったのか。それを検討するために、ひとりの批評家を取り上げる。その批評家の名はテオドール・デュレというが、もはや今日のクールベ研究に言及されることすら稀な人物である。その彼を酔狂にも取り上げるのはほかでもない、この人物が忘却の淵に沈んでゆく過程が、ある近代主義的なクールベ観の確立の過程と軌を一にするからである。しかしそれは、容易に想像されるように、彼のクールベ観が時代遅れになったというような事情ではいささかもない。事態はむしろその逆であつて、彼個人の特殊なクールベ観だつたはずのものが、一時代の常識と化し、世に広く行われるようになったからこそ、デュレの著作は、その歴史的使命を終えたのである。それならば、デュレの名がこの後、クールベ研究の古典として模範的な余生を送つたかといえ、そのような事実もない。むしろ彼の著作が忘却されたことが、研究史そのものからも忘れられ、その欠落は、研究史上の欠落とすら意識されない。いわば自らの不在をも隠蔽するこの二重の消滅によって、デュレは過激なまでの無名性を獲得した。このから



挿図3 撮影者不明《エティエンヌ・ボードリーの肖像》



挿図2 撮影者不明《ギュスターヴ・クールベの肖像》1862年頃



挿図1 エドゥアール・マネ《テオドル・デュレの肖像》1868年、パリ、ブティ・パレ美術館



挿図4 ギュスターヴ・クールベ《ジュール=アントワヌ・カスタニャリの肖像》1870年、オルセー美術館

くりの裡にこそ、今日解明されねばならぬ歴史の隠蔽作用の跡が認められよう。クールベをめぐる、歴史の匿名化と匿名化の歴史と——その交点にデュレは立っている。^{注1}

*

第二帝政末期に若き美術批評家として出発し、両大戦間を挟むその晩年には「フランス美術史界の長老」としての栄光に包まれたテオドル・デュレ（一八六二—一九二〇）。彼にとって、ギュスターヴ・クールベは、その人生を、出発点と到達点との両端において規定する画家だったといえる。それも三重の意味で。第一に、まず伝記的観点から見れば、デュレは弱冠二十四歳の一八六二年夏から翌年にかけて、デュレの故郷サント近郊にある、いとこエティエンヌ・ボードリーの農場に招かれていたクールベに会っている。^{注3} 同行したのはクールベを「写実主義者」の名で擁護していた、同郷の美術批評家カスタニャリであった。この著名な先達の感化も明らかな、二十九歳の折りの美術批評、『一八六七年のフランス画家たち』において、デュレはクールベに、マネ

とならんで一章を割くという、あきらかに特権的な扱いを見せている。^{注4} 本書

が二十九歳の青年の処女作であったなら、この後半世紀を経過した一九一八年、オルナンの巨匠生誕百年に際して、八十翁デュレは『クールベ』伝を上梓している。その後にもなお『ロートレック』伝（一九二〇）と『ルノワール』伝（一九二四）をものするデュレで



挿図5 ギュスターヴ・クールベ《法話の帰り道》1863年、現存せず

はあるが、これらとともに『クールベ』を晩年の著作のひとつと見ることはむろん妥当しよう。だが、ここで我々の関心をひくのは、この五十年間に涉って、デュレがクールベに対して、ほぼ完全な沈黙を守ってきたという事実である。いったいこれは何故であろうか。

ここで、第二に、デュレがもつばらマネや印象主義者の擁護者として知られた事を想起する必要がある。こうしたデュレの近代フランス美術史構想に沿えば、クールベは、これらつづく世代の先駆者たる位置を占める以上、また必然的に彼らによって乗り越えられるべき過去の代表者という、矛盾したヤヌスの双面を、一身の内に体现せねばならなかった。だが、それでは乗り越えられるべきクールベの古さとは何だったのかといえは、それは「政治」である。第三点として挙げるべきこの分岐点の成立をつまびらかにするため、我々は以下デュレの「政治」に対するこだわりを分析し、いわゆるフランス第三共和制下の絵画の脱政治化に関して、ひとつの仮説を提出してゆこうと思う。^注

一 半世紀の距離

まず、クールベがこのサント滞在の折りに制作した《法話の帰り道》(挿図5)を見よう。画面の中央には、太った司祭を背に負って体をたわめる驢馬が見えるが、デュレはクールベが驢馬にこのポーズを取らせてそれを写生した様子を、一九一八年の『クールベ』で回想している。無理な姿勢を強要されたモデルの驢馬は、苦痛に悲鳴をあげる。クールベはその苦痛を素早く切り上げてやろうと、目にもとまらぬ早業のナイフさばきで、下絵を描きあげたというのである。^{注6} 写実主義の金科玉条たる「自然への忠実さ」が、実は強制と人によって支えられた作り事だったというにとどまらない。生きた驢馬にポーズをさせるために、足場やら滑車やらを動員し、大騒ぎのあげく驢馬を二階のアトリエに持ち込むといったファルスそのものが、すぐれてクールベ的なお芝居であった。そもそも、それより二年前、パリはノートルダム・デ・シャンのアトリエ開きの折りに、生きた牡牛をモデルにたのんで、新聞種を提供していたクールベである。サントの驢馬騒動も、お得意の自作自演の、いわば二番煎じであったわけだ。デュレの否認にもかかわら



挿図6 ギュスターヴ・クールベ《驢馬に乗っての散歩あるいは乳絞りの娘》1862年



挿図7 プレヴォ《クールベ氏のアトリエ》（『絵入り世界（ル・モンド・イリュストレ）』誌、1862年3月15日付）



挿図8 ギュスターヴ・クールベ《牡鹿の闘い》パリ、オルセー美術館（部分）

ず、「写実主義」には、たぶん演劇的な虚構に立脚した「やらせ」という側面もあったのだ。

ところで、クールベの「やらせ」を濃厚に感じさせる逸話を披露しながら、デュレは画家のそのような意図を否定し去る。そこには晩年のデュレが提唱しようとする、あるべきクールベ像と、彼の親しく交わった現実のクールベとの間の軋轢が露呈する。この軋轢は、ここで話題となった《法話の帰り道》の制作状況をデュレが語る段に至って、さらに増幅される。縦三二九センチ、横三三〇センチというこの大作を制作するためには、特殊な作業場を手に入れることが先決だが、クールベはまことに好都合の作業場をサントに見付けた。予算不足のため建造途中で放置されていた、国立種馬飼育場の所長公邸の使用許可を首尾よく取り付けたクールベは、そこに閉じこもる。彼が秘密裡に専念した大作の主題とは、まっ昼間から天下の公道で酔っぱらい、悪ふざけをする坊様たちであって、聖職者を痛烈に揶揄する冒瀆的な意図も明白である。なにがクールベに好都合といって、国家の怒りを買う禁じられた表象を、国家の不注意につけこんで、国家の庇護のもとと国家の屋根の下で、懸念なく制作できるのである。先年、レジョン・ドヌール勲章に内定していた画家の名前を自ら抹消したとも噂され



挿図9 ベナッシ《現代のアトリエを創設する巨匠クールベ》(『ル・ブルヴァール』誌、1862年12月号)

た皇帝ナポレオン・ボナパルトの侮辱に仕返しして、その鼻をあかしてやるのに、これほど痛快な設定もまたとあるまい。これまたクールベお得意の戦法というべきだが、自分の首が飛びかねぬ事態の進行にようやく気付いて恐慌をきたした所長は、クールベを買収して、この件を内緒にする約束を取り付ける。この物騒な危険物は、「夜陰に乗じて撤去された」とデュレは証言する。^{注7}

さて、このように、権力と錨ぜり合いを演じるクールベの狡智をめぐりに彷彿とさせる、とっておきの逸話を披露しておきながら、デュレはこのクールベの悪ふざけに、画家の政治的才覚などまったく認めようとしなない。「サントでは、自然に浸り、己が藝術に懸かりきりの、単純で快活で楽しい仲間、パリでは写真派の雄、政治、社会主義の複雑な藝術家で、大立ち回りを演じ、画廊のために演説したり筆をとったり。かれの藝術の土俵では偉大だが、政治の土俵では才能に欠けている」。^{注8}クールベの伝記作者ジャック・リンゼイなどはここに、「デュレはクールベの性格に通せず、彼の写真主義と社会主義との間にある結び付きをつかみ損ねた」と断じる。だが我々はむしろ、クールベの機知を完全に理解し、その政治的立ち回りを読者に伝達しておきながら、それを画家の藝術上の写真主義とは決して「結び付」けようとはしない、デュレの片意地なまでの意志の強固さが何に由来するのかを解明しなければならぬ。画家の意図が何であれ、デュレには、政治と藝術の融合など、不純で非藝術的な愚行と映じていたからである。

晩年のデュレはクールベの藝術の本質をつかみながら、それを、デュレの非政治的写真主義の教条のために、否認する。この振る舞いにみえる矛盾がとりわけ興味深いのは、ほかでもないこのデュレ本人が、一八六二―六三年当時、クールベ滞在中のサントで、帝政公認の候補者の対抗馬として、弱冠二十四歳、共和派の側から総選挙に打ってでていたからである。彼を支援した地元有力紙『サント独立新聞』を開いてみると、クールベのサントでの行状と、デュレの選挙戦の展開とが、時を同じくして紙面を大きく飾っている。クールベが《法話の帰り道》をもってパリのサロンに蹴りこみをかけようとしていたなら、その傍らでは時あたかもデュレが地元の田紳として、反対派の声を代表し、パリの議会に登ろうとしていたのである。反聖職者主義においても帝政への反対意見においても一致していた二人である。既に功なり名を遂げていたクールベが若輩のデュレに興味を示したかどうかは分からない。とはいえデュレ

が、自分の選挙戦を積極的に支援している当の親戚、エティエンヌ・ボードリーの家に厄介になつてゐるこの著名な画家に親しく接して、その野心を知りながら、これを意識もせず無視したとするのは、かえつて不自然というものであろう。いわば自らの選挙戦のかたわらで制作されていたクールベの大作は、デュレにとつて、その若き日の政治家としての野心（あるいは親戚筋からの期待）を代弁する、なにかしら象徴的な自己の分身ともいえる絵だったからである。そして、それにもかかわらず、この半世紀前の奇しき因縁について、晩年のデュレはかたくなに沈黙を守り通したのである。

*

『法話の帰り道』はもはや存在しない。あるカトリック教徒が買つて、破壊したからである。この主題についての習作がひとつふたつ残るのみである。このような言葉からはじめられたデュレの一九一八年の記述は次のような価値判断でもつて終わる。「今日では、もはやこの作品は政治的論争の主題として取りあげられることもあるまい、もはや厳密に藝術的な見地からしかこれを語ることは出来まい」。

一八六三年のサロン（官展）は言うまでもなく、（仮に出品したにせよ）落選者展からも（法律上の検閲により）忌避されたことは疑いないクールベの大作は、もはや物理的にも存在しない。そしてまた、第二帝政末期に若きデュレが燃やした政治的野心も、決して実をむすぶことなく、半世紀の後に大御所の美術史家として『クールベ』を執筆した折りの老デュレにとっては、すでについて久しい過去の情熱でしかなかった。

そのデュレは、クールベのこの作品を、「政治的ないし社会的な狙いをあらかじめもつて制作した唯一の作品」であると規定し、そのような「反聖職者主義の戦いを意図して構成された」以上、この作品は、「下心や先入主から自由に、無垢の目をもつて実際に目撃した情景のみを描く」という、クールベの藝術本来の姿からの逸脱であり、したがつてクールベの作品のなかで劣った地位をしめるに過ぎないと断じる。そのように否定的に断じながら、しかしそれにもかかわらずデュレはこの作品に、かれの『クールベ』の一割にあたる紙面を延々と割くという、明らかな不均衡を犯している。

デュレのすべての努力は、あたかもこのような政治的絵画が無意味であることを主張し、その消滅を正当化し、自らにもそれを納得させるために費されたかのようなものである。もはや政治が藝術を左右したり、藝術が政治の手段となるような文化土壌がなくなつた以上、『法話の帰り道』のごとき作品などなくても惜しくはない、むしろその喪失を慶賀すべきである——。それがデュレの伝えたかつた教訓のようである。



挿図 10 ギュスターヴ・クールベ《ブルードンと家族の肖像 (1853)》1865 年、パリ、プティ・パレ美術館 (加筆修正以前の状態を撮った写真)

ある。さればこそデュレは、生き残りの身近な目撃者の最後のひとりでありながら、おそらく誰よりも良く知っていたこの作品の制作にまつわる裏話を、得々として披露したりはしなかった。もはや歴史的使命を終え、物質的にも存在を終えたこの作品を、墓から暴くのではない、むしろそれを、自分の政治的過去もろとも、永遠に埋葬し、清算してしまうのが、一九一八年の「歴史家」としてのデュレの使命だったのである。

二 コミュニオン

クールベのことをお尋ねですね、彼は軍法会議で卑怯者のように振る舞い、今ではいかなる興味にも値いしません。

(ニューヨークのデュレにあてたマネの書簡より、一八七一年八月二十二日付)

だがそれにしても、一八六七年から一九一八年の間、デュレがほとんど一度としてクールベのことを語らなかったのは何故であろうか。

この沈黙は、一八六二―六七年当時の政治的野心に燃えるデュレと、一九一八年の、もっぱら政治的な要素を藝術から排除しようとするのみか、それによって自分の過去をも抹消してしまったデュレとの間に横たわる断絶を示唆する。この五十年間にデュレのクールベ評価は、一貫したものであったというよりは、むしろそこには、何か根本的な変更が加えられたのではないか。こう設問してすぐ分かるのは、一八六七年にはあくまでデュレ自身の立場を既製の理論から区別するために導入された、素朴な現実錯覚主義としての写真主義定義が一九一八年には後退したのに対して、前者では言及もされなかった社会主義的思想家、ブルードンに対する個人攻撃といつてよい論調が、後者では執拗なまでに前面に押し出されたことである。社会主義が明瞭にデュレの攻撃対象となったのは、従って一八六七年よりも以降のことなのである。実際一九一八年にデュレは次のように書いている。

「『画家のアトリエ』における」社会主義的傾向のある文学の部分はクールベの藝術と精神に



挿図 11 ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ》
中央から右上方の部分。パリ、オルセー美術館



挿図 12 ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ》
左側部分

秀さを証してきた道筋から彼を逸脱させ、もっぱら害毒をなすばかりであった。^{注13}

第二帝政下で反対派の共和主義者として戦ったデュレは、なぜクールベからあらゆる政治的な痕跡を引き剥がそうとしたのだろうか。そのきつかけとなったと思しきブルードンとデュレとの確執は、いったい何に由来するのだろうか。この謎を明らかにするために、ここあたりで視点を變えて、デュレの政治への関与の跡を探る必要があるであろう。

*

ドレフュス事件の渦中であって、余儀なくされた英国亡命から帰国したばかりの小説家エミール・ゾラにとって、テオドール・デュレはもつとも信頼できる助言者のひとりであった。そのデュレは一八九九年八月七日にゾラ夫人に宛てて、暗殺の危険があったゾラの身辺警護にくれぐれも留意するようにという、委細を尽した手紙をしたため、それをこう結んでいる。「ゾラ本人よりも、むしろ貴女にこのような

とって縁のないものであるが、これは明らかにブルードンから示唆されたものであり、その影響はいまやクールベに及ぼされていた。【中略】ブルードンはこと藝術に関して、いかほどか正確さをもって語ることもできるような、いかなる知識も持つておらず、くわえて鼻も効かなければ、本能的に藝術を評価し愛玩する感性の持ち合わせもなかった。彼の遺著に『藝術の原理とその社会的使命』と題する本があるが、これはなんの論拠も持たないものである。【中略】こうしたわけで、ブルードンと結ばれた関係はクールベが藝術を営むうえで何の利益にもならなかったのみならず、彼の自然な才能と身につけられた経験とがその優



挿図 13 ギュスターヴ・クールベ《ギュスターヴ・ショードの肖像》トロワ・近代美術館

ことをお勧めしようと思ひますのは、男同志では、慎重さとか用心とかを口にすると、常に臆病であるという嫌疑をもたれはせぬかとおそれてしまうからなのです。かつてショード「の件で」(抹消)のことで私の身に起こったのがそれでした。ですから、その体験にてらして、貴女にくれぐれも警戒のほどを申し上げるのです。慎重さは安全の母であります^{注14}」。

書き損じはデュレには珍しいことで、心の屈曲が窺える。デュレにはコミューンの歴史を扱った三巻本の未完の大著『四年間の歴史』(一八七六~八〇)、およびこれを全面的に改稿・圧縮した、ほとんど通読不可能の決定版『フランスの歴史1870-1873』二巻(一八九三)がある。党派の偏りや一般受けする講談調を排した客観的で中立な立場と、マラルメが「均質の地金」と評した間然とせぬ冷徹な叙述のなかで、ひとりギュスターヴ・ショードにはいささか例外的な記述が見られる。パリ・コミューン下の一八七一年四月十一日、ショードは記者として勤めていた共和主義系の『世紀』紙事務室で、コミューン側に人質として逮捕された。前年九月四日成立の旧臨時政府閣僚にたいするコミューン側の敵意が憎悪の域に達していた当時であつて、ショードがパリ九区の区長、ついで市庁舎助役の地位に就いていた事実が、この「勇気あり私心なき」男をして「革命派」の敵とするのに十分だったのだ、とデュレは書く^{注15}。デュレは触れていないが、自ら『世紀』紙に出入りしていたデュレ本人は、この時ショードの傍らで九区の助役を務めていた。

コミューン史をひもとけばすぐに分かるように、ショード逮捕の直接の理由は、一八七一年一月二十二日に発生したある事件にあつた。

当日、パリ市庁舎前広場に集まつてきた群衆に対して、市庁舎側から一方的に発砲がなされ、三十余名の死傷者をだした。ショードはその発砲命令を下した嫌疑ゆゑに逮捕されたのである。この発砲事件で標的とされた群衆を、コミューン寄りの代表的歴史家リサガレーは「無害な」「民衆蜂起」と形容し、後世の歴史家たちはここに「女子供を含む」と添え書きする。だが、デュレはこれを「一八八〇年版『四年間の歴史』では「国民防衛軍兵士」と規定し、一八九三年の改定版『フランスの歴史1870-1873』では「コミューンの同調者」による「市庁舎襲撃」と形容する。デュレにおいて「勇気あり私心なき」ショードは、リサガレーの観察によれば、「乱暴なおそるべき跪弁家」となる。たしかにリサガレーは、どちらが第一弾を発砲したのか特定せず、ショードが発砲の直接の責任者であるとも断定せずに、その犯罪性を臭わせるにとどまる。だがその後、

社会主義系の歴史書は彼の罪を当然と断定する傾向が支配的で、それは今日にまで至っている。^{注17}

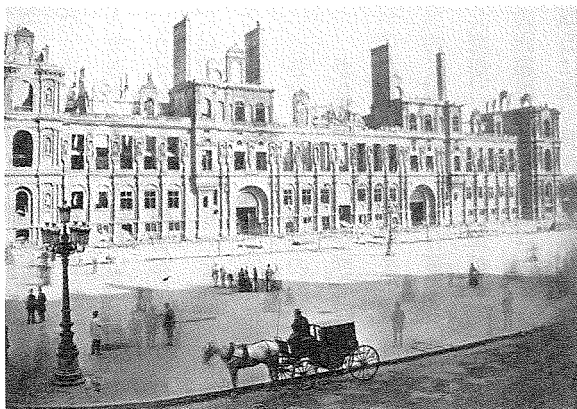
この弾劾に対するデュレの反論を要約すると、概略以下のような見取り図が浮かび上がる。すなわちデュレの見解によれば、暴動はブランキストの扇動であり、もとよりシヨーデの政敵であったその一員ラウル・リゴーが、この事件で仲間（であると主張する）サビアが殺害されたことを口実に、永年の私怨を晴らすべく、シヨーデを暗殺する目的で逮捕したものだ、との主張である。四月二十三日、サント・ペラジー監獄でのシヨーデ銃殺は、ヴェルサイユ側からはコミュニケーションの犯罪性の証拠として特筆され、対する社会主義者側からは、本件を取り上げること自体、正規軍によるパリ市民虐殺を正当化する言い逃れであると反論されてきた。シヨーデの死は、彼個人の思想・責任の枠を越えた象徴的意味を、政治的駆け引きのなかで帯びることとなったのである。

さて、シヨーデ暗殺の翌日、それとは知らぬデュレは、友人の共和主義者アンリ・セルヌーシとともに、友の身柄を預かる交渉を試みに、サント・ペラジー監獄へ出向き、かえって彼ら自身捕えられ、銃殺命令を受けて護送される途中、機転を効かして脱出し、文字通り九死に一生を得る体験をした。デュレの著書には一八八〇年版に、ただ一箇所この出来事に簡略に触れたのみで、それも一八九三年版からは、実に潔くというか、綺麗さっぱり削除されてしまう——あたかも立会人であった自分を抹消することが、客観的な歴史の真実に近づく秘訣だ、とでいうように。^{注18} 友の暗殺からあたりの受けた衝撃は大きく、それが原因でパリを脱出し、一八七三年初頭にまでおよぶ、世界一周のアジア旅行が実現するわけであるが、今これを省く。^{注19}

シヨーデ暗殺の状況を解説するデュレは、それを単なる私怨の復讐に還元するのではなく、思想的ないしイデオロギー的な次元の理由付けを試みる。いわく、ブルードンに敵対していたドレクルーズやラウル・リゴーが、コミュニケーション末期の追い詰められた情況で、ブルードンの遺言執行人であったシヨーデに、身代わりの標的を定めた、と言うのである。^{注20} 今この判断の可否はひとまず措こう。重要なのは、意外にもデュレがブルードンに極めて身近な人々のなかに親友を持っていたことである。同郷のカスタニヤリは言うに及ばず、クールベをブルードンに引き合わせたのは、他ならぬギユスターヴ・シヨーデその人であった。ブルードンの弟子たるこの人物は何度となくクールベの裁判沙汰の弁護士を務め、一八六七年のクールベの個展の相談役ともなり、またクールベがレジヨン・ドヌール勲章を拒絶した記念宴会の主催者でもあったのである。『クールベ』執筆中のデュレの周囲では、かれにレジヨン・ドヌール勲章を贈呈させようとする運動もあったようであるが、デュレは首肯せず、ましてやそれを、シヨーデ演出によるクールベ流のスキヤンダルにすることも好まなかった。彼はドミエのように沈黙を守る慎ましさを選り、すべては沙汰止みとなったのである。^{注21}

ブルードンの死に接したクールベがショードに宛てた一八六五年一月二十四日の手紙が知られている。「ブルードンという羅針盤を失って、人類も革命もその航路を失い、遠からず兵士と野蠻の手に懸かるだろう」という予言である。コミューンとともにこの予言は的中する。クールベはヴェルサイユの「兵士」の手に懸かって、悲惨な晩年を送ることとなるのに対し、ショードはコミューンの「野蠻」の手に懸かって、文字通り落命したからである。ブルードンさえ居なければ、このふたりがイデオロギーの策謀の犠牲となることもなかったろうに、との慚愧の思いがデュレには切実であった。それだけにデュレはふたりの最期を安易に「悲劇」と呼ぶことをかたくなに拒絶する。実際ほかならぬショードが、ブルードンの遺著『藝術の原理とその社会的目標』の出版責任者であったことは、デュレにとつては、やりきれぬ現実と映ったに違いない。そして亡き友ショードの名は一九一八年の『クールベ』中に一度として登場しない。

*



挿図 14 撮影者不明《コミューン後のパリ市庁舎の廃墟》1871年



挿図 15 ヴェルサイユ軍法会議「コミューン関係者裁判記録」(日付なし) 前列から二段目右から三人目にクールベ。



挿図 16 撮影者不明《コミューン後のパリ・リヴォリ通りの廃墟》1871年5月23~24日

もはやデュレがクールベを脱し政治化しようとした理由を、これ以上詮索するにはおよぶまい。歴史に対してデュレの抱いていた無念さを晴らすためには、クールベの藝術の精髓は政治とは無関係であるとの教条を、断固として貫徹する必然性があったのである。藝術の脱政治化は、デュレの個人史のレベルにおいては、精神的外傷を昇華する過程とも重複していたのである。

三 一つの神話から今一つの神話へ

ヴァンドーム広場の記念柱倒壊という「コミュニケーションの犯罪」の責任者に都合よく祭り上げられたクールベの名誉を挽回する機会となったのは一八八二年のエコール・デ・ボザールの回顧展であるが、それを組織したカスタニャリはカタロダの序文で、コミュニケーションにおけるクールベの政治的役割は、これをとりあえず括弧にくくったうえで、純粹に藝術家としてのクールベ像を観衆に訴えかけようと努めた。カスタニャリは、八三年には『ギュスターヴ・クールベとヴァンドームの円柱——亡き友の弁護』を刊行して、可能な限りの文献史料を踏まえたうえで、円柱倒壊の責任を人々がクールベに帰せしめたのは、立法的見地からして筋違いであった、と詳細に弁じ立てた。この年上の友人カスタニャリの資料に全面的に依拠しながら、デュレはさらに徹底した態度でクールベの復権を目指す。つまり、コミュニケーションの政治犯というイメージを一掃するためには、クールベの政治的行動を括弧にくくるだけでは不十分とデュレは考える。藝術的クールベの復活のためには、政治的クールベを抹殺し葬り去らねばならぬ。しかも、それはデュレが一個の個人としてするのではない。それは今や「歴史」という無人称の力によって証されたことだと、一九一八年のデュレは言うのである。

しばし偉大な作品の評価を貶めうる状況があつても、それは結局最後には「時」の働きを妨げるものではないことが、またしても確認された。「時」の働きによって、作品にふさわしい価値が正しく認識されることであろう。今日一九一八年、「時」はその働きを見せた。いまや政治家クールベは注意から消滅し、同時代人が下したその場限りの判断も忘れられた。作品のみが、持てる力をみせつけて、^{注23} 確固として存続する。

だが、ここでデュレが「時」にその帰趨を委ねたクールベの復権とは、その実このうえなく政治的な事件であつた。そもそも一八八二年の回顧展で、カスタニャリがクールベの政治性を不問に付す選択を取ったこと自体が、既に高度に政治的な配慮であつた。そのことを見て取るには、展覧会実施の背景に、共和派のジュール・グレヴィが一八七九年、大統領に就任し、多数派となった共和派が、ガンベッタを中

心にして一八八〇年、コミューンの特赦に遭ぎ着けたという背景を想起するだけで十分であろう。ではデュレは、このクールベ復権に絡む舞台裏の政治劇をひたすら否定し、隠蔽しようとしたのか、というところ、事情は正反対といつてよい。むしろクールベの死後の栄光が、専ら共和派による身内の依怙鼻息と、王党派やボナパルティストに追い討ちをかけようとする政治的駆け引きの結果であった、と納得させる為に書き綴った——としか考えられない政治談議を、ほかでもないデュレが、その『クールベ』の巻末で、(クールベその人のことはそっちのけのまま) またしても全体の一割にあたる長大なる紙面を費やして執拗に展開する。

マクマオン元帥は共和国の大統領職を放棄せねばならなくなり、クールベの執拗な敵ボナパルティストが同盟を結んでいた正統王朝派やオルレアニストの諸党が権力を失ってから、共和派が再び政府に戻り、その首長たる共和国の大統領職はグレヴィー氏に帰したが、彼はフランシユ・コンテの出身で、クールベとは同郷人であり、そういう次第で、幹旋に乗り出し、クールベの名誉を顕揚し、家族に恩恵を与える事となったのである。^{注24}

もっぱらクールベの政治性を否定し抹消しようとする著書の中で、非政治的クールベの創出が政治的な営みであると力説して、いささかも矛盾を感じないのは、これを老人性の脱線なり感性の麻痺などといって済まされる事態ではあるまい。むしろ、その矛盾に気付くどころか、自らの政治的な地盤を、我知らず「時」の働きと混同して、忘却してしまう——ここにみられる一種の論理的混線が、近代主義的クールベ像の成立に不可欠の要件だったことは、次のデュレの嘆声にも明らかである。

おかしいことだ。かれの同時代人だった批評家や文学者たちは、クールベを高所から断ずると称して、その弁舌やらおふざけやら、審査員、お上の役人とのごたごたとか、その政治事とかにあれだけかまけておいて、その実、そうしたものは彼の藝術家としての価値に何のかかわりもないということが、一向にお分かりでなかったのだから。^{注25}

政治と藝術とが分離されることによって、はじめて本来の歴史が確立される——そのような「藝術の自律」の認識にたっていたデュレはまた、当時の歴史研究を評して、こう書いていた。「叙事詩風の構造が消え、言語も普通となり、ようやく現実の中に入ってきた。／叙事詩的構想は終り、歴史的構想がとって替わった」と。^{注26}

ここに共通するのは、英雄叙事詩風の政治談議を排除することで即、真正な歴史認識へと導かれるとする短絡であり、歴史を非政治化する行為そのものの政治性にたいする不感症ないし意図的な無視である。政治なくしては存在しえなかった「非政治的な藝術家」を非政治的に研究するという態度にあるすいかえ。それを一向に矛盾と感じないばかりか、むしろそのような論理的飛躍にこそ、「時」の力がもたらし



挿図 17 イジドル・ピルス《倒されたヴァンドーム広場の円柱》
1871年、カルナヴァレ美術館



挿図 18 ベルテル《市民クールベ》(『ル・グレロ』誌、
1871年4月30日)



挿図 19 ディエゴ・ベラスケス《ブレダの開城》
1634-35年頃、マドリッド、プラド美術館

た結実を追認することで、歴史家は自らのイデオロギーを隠蔽し、己が立場を匿名化する。こうして成立するのが大文字の「歴史」である。政治的な基礎づけをこのように抹消された結果、今やクールベの姿は、根拠不問のまま、あたかもあらかじめ不死の特権者たちの群れのなかに、歴史の始めから席を占めていたかのように錯覚されることとなる。この錯覚から生じるのが例えば次のような歴史認識である。かつてクールベの時代には、人はその天才を認めようとはしなかった。偉人を評価するには従って距離をもって彼を熟視し、その大きな程を悟らねばならぬ。今日もはや彼の生涯をよぎった幾多の出来事に心悩ますことなど、ついぞない。作品とその射程の程によって、絵画をそのものとして、その造形的な表現によって評価することでもって、画家を判断する。作品をみれば、クールベはレンブラントに匹敵するのであって、さればこそ、ありとある時代の傑作たちに、誇らしげにたち交っていられるのである。^{注27}

この一節の筆者、シャルル・レジェ(一八〇一-一八六九)は、デュレの死後、その書斎の手稿すべてを遺贈され、また、その著書の版權をも故人



挿図 20 エコール・デ・ボザールにおけるクールベ回顧展写真、1882 年

の意志によって継ぐこととなる人物である。彼の意見は一見デュレ自身の持論をそのまま引き写したようにも見える。だが、クールベをレンブラントに匹敵する画家とみなすがごときレジュの紋切り型とは、デュレの意見は、実は正反対だったのである。クールベがヴァンドームの円柱修復経費を罰金として支払うことを命じられて経験した破滅は、かつてのレンブラントの破産にも比べられてもよからう。だがレンブラントがこの苦しみによって真の巨匠になったのに対し、クールベは忍耐に欠け、神経質に過ぎ、立ち直ることが出来なかった、かの「敗北と迫害とに打ちのめされることなく、それに耐えるという強い性格」を持ち合わせなかった——これが、身近に接したクールベに対する、デュレの容赦ない採点だったのである。^{註28}

同時代人としてのデュレがクールベに対して捨てきれなかったこうした保留が、その後継者レジュにはもはや理解できない拘りと映じて捨て去られる時、「時」の働きは、デュレにおける真なる「歴史」への努力を、今一つの神話へと変質させる。レジュは一九一〇年、デュレへの感謝の辞にこう記している。

私は、傑出した美術批評家にして洞察深い歴史家テオドル・デュレ氏が私にたいして示した好意に、とりわけ感謝せねばならない。その助言と回想とは私にとって大変貴重であった。【中略】幸なる例外を除けば、当時の批評家や公式の画家たちの侮辱と中傷の的だったクールベを、デュレ氏は理解する術を知っていた。その当時以来、彼のオルナンのメートルに対する感服の念はいやましに慕るばかりである、と私に宣言された。^{註29}

クールベが一貫して「侮辱と中傷の的」であったとするのは、コミュニケーション後の失墜したクールベ像を、五十年代の英雄時代、六十年代の世俗的成功期に遡及的に逆投影する短絡でしかあるまい。さらにまたデュレがクールベに全面的に「感服」するどころでなかったことも、いまさらにここで復習するまでもあるまい。むしろデュレは問題児クールベを、「感服」されうる画家へと昇格させんがために、ひたすらかれの政治的な側面の抹殺にこれ努めたのである。だがそうした政治的下地が払拭された瞬間、いまや「純粋な画家」として表象されることとなったクールベは、一世代下の批評家の目には、一種の抽象性を帯び、そこで巨匠クールベは、一方的な藝術的称賛の対象へと変身する。一九二五年になるとレジュの誇張癖は一層鮮明となり、「この十九世紀最大の画家に対する

デュレの感服の念はけつして損われることは無かった」とまで宣言される。^{注30}

レジェはいわば晩年のデュレの到達点を無条件の出発点とするがゆえに、デュレに忠実だと信じながら、実際にはデュレのクールベ観とはまったく相容れぬ見解を世にひろめる仕儀に至った。だがそれゆえに、クールベを非政治化しようとしたデュレの意図は、こうしてその直系の弟子の手によって、戯画的なまで極端に徹底された。もはや、クールベを非政治的な画家へと変貌させる加工作業に加担する必要もないレジェは、既に評価の定まった歴史上の巨匠として、クールベを扱う。こうした世相の変貌を目にしながら、デュレはある達観とともに、そこに「様々の視点からなされた研究」のあることを認め、「次々に現れた判断のうちからやがて決定的な審判」が現れ、「時の齎す最終的な叙階と後世による審判」に至る歴史の展開する様を思い描いていた。

「クールベの生き残りの友人の最後のひとりとして、シャルル・レジェ氏の仕事に皆様の注目を願えるのは、私のおおきな喜びとするところであります。そこには二十世紀の人ならではの特有の視点からなされた、画家クールベの人となりについての評価を見ることが出来ましよう。」^{注31}（一九一〇）。デュレは自分とレジェでは意見を異にするのだと、ここに暗示しているわけだが、レジェはこのデュレの言葉を自ら本の序文に載いて、「後世による審判」たる自己の権威付けに、銜いもなく利用する。デュレの主張は、彼の遺産相続人に継承された瞬間に、大きく変質を遂げてしまったのである。

こうしたデュレの口添えもあって、自らもクールベ研究の権威となっていたレジェは、一九一八年に出版されたデュレの『クールベ』を次のような大仰な賛辞でもって持て囃した。「昨年、われらの畏敬すべき長老デュレは、勿論常かわらぬアヴァン・ギャルドとして、画家「クールベ」に一冊の本を献じたが、これは、洞察の深さにおいても、視点の高さにおいても、六十冊になんんとするあらゆる先行業績を越えるものである。【中略】オルナンのメートルについて、大量の史料によった大掛かりな労作（一九〇六）をものしたジヨルジュ・リアとは違って、デュレは、同時代の人々によつてもたらされた、つかのまの判断を等閑視して、クールベの十九世紀美術史における重要性をよりはつきりと際立たせるようにしたのである。」^{注32}

*

歴史は見えるようになることで、それを支えていた基礎を不可視にする。クールベの生誕百年を記念して書かれたこの記事は、同時にデュレが歴史からその姿を消してゆく様をも、それとは知らず象徴的に語っている。デュレの著作は将来好んで引用されるというよりも、

むしろ広く参照される古典的原典となろう、といみじくも予言したのは、シャルル・モリスであった。^{注33} 所期の目的を達したデュレの著作『クールベ』は、以後、みずから名を隠しつつ、暗黙の前提として霧散してゆくのである。

「かつてひとがすぐれて「大藝術」の名を与えていた、歴史画というものはや過去の記憶でしかない。」「クールベ」を書いた翌年の一九一九年に、デュレは『マネ』伝第三版に新たに付け加えた最後の一章をこの言葉で結んでいる、おそらく、この「歴史画」とはまた、歴史家デュレ自身の書物の隠喩でもなかったか。^{注34} 「大藝術」たる歴史画が、事実の低俗さを抽象して、それを理念化・理想化された像へと精錬するものであったなら、同様にデュレの「歴史著述」は猥雑な政治的脈絡を悉く画家クールベから分離し、検閲し、削除する。ここには目撃者が自ら体験した事件に口を噤むことでもって斯界の権威者となり果せる、という倒錯が露呈する。半世紀という時間に洗われて、生きられた細部の角をすっかり落として丸くなったデュレの『クールベ伝』。この凡庸なる著作は、その自己犠牲の執筆態度と禁欲的な文体においても、まさに古典主義的な「歴史画」と形容するにふさわしい。さればこそ、この「歴史画」は、出版された時からして、すでに過ぎ去った「過去の記憶」でしかない遺物として、忘れ去られるべく生まれ落ちた存在だったと言えるのである。

注

- 1 本稿は、「クールベの変貌1862-1918 批評家テオドル・デュレの見たクールベの半世紀」『外国語科研究紀要…フランス語教室論文集』東京大学教養学部、一九八九年、第三七巻第二号五九〇七五頁、を改稿したものであることをお断りする。
- 2 Louis Vauxcelle (?), coupure d'un article de journal non identifié, ca. 1919, Fonds Louis Vauxcelle, Carton 93, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Université de Paris.
- 3 “Quelques souvenirs de Théodore Duret”, *Bulletin de la vie artistique*, 15 janvier 1922, p. 30.
- 4 Théodore Duret, *Peintres français en 1867*, 1867.
- 5 上の主題について、Jean-Pierre Sanchez, “La Critique de Courbet et la critique du réalisme entre 1880-1890”, *Histoire et critique des arts*, mai 1978, pp. 78-79 に基本的なまとめがあり、また Linda Noehlin, “The De-politicization of Gustave Courbet, Transformation and Rehabilitation under the Third Republic”, *October*, 22, 1988, pp. 64-78 が一般論を提示している。本稿で提出する仮説は、ノックリンの説いた一般論的推移がデュレの個人史的な次元において必然性をもった実存的選択であったことを示すものである。
- 6 Cf. Roger Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, 1977, n° 313.
- 7 Th. Duret, *Courbet*, pp. 65-66. Cf. Roger Boniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, 1973, p. 128; pp. 140-141. 上の絵の分析については、Shigemitsu Inaga, “Retour de la Conférence: un tableau perdu de Gustave Courbet et sa position manquée dans l'histoire de l'art”, *Les Amis de Gustave Courbet, Bulletin*, No 94-95, 1996, pp. 30-43. 簡略化し

た日本語版は稲賀繁美「ある喪失の物語、あるいは物語の喪失——大作『法話の帰rido』とその運命」阿部良雄（編）『クールベ』アサヒグラフ別冊美術特集西洋編二五、一九九三年、八二〜八三頁。

8 Duret, *Ibid.*, p. 51.

9 Jack Lindsay, *Gustave Courbet, his life and art*, 1973, p. 77.

10 Théodore Duret, *Courbet*, p. 56, p. 70.

11 高階秀爾先生からは、落選者展からの「落選」はあり得ないとの意見を頂戴した。しかしながら、美術行政上の観点からの展示拒否があり得なかったからといって、政治的理由あるいは公序良俗に悖るとの判断を口実とした排除は、美術以前の法律的検閲に関わる。反社会的で法律違反の作品であれば、当然ながら落選者展からであっても排斥され、結果として「落選」しうる。カトリック教会を公然と揶揄するような作品が公の場所に展示されることは、あり得ない。それが第二帝政下の政治状況・社会規範だったはずである。もとより官展からも、また皇帝の恩寵による「落選者展」からも拒絶されることが、クールベ側の狙いだった。展示を許可すれば体制の權威を愚弄する作品を容認したことになるし、反対にこれを拒絶すれば、体制側の約束不履行の証拠になる。皇帝とその取り巻きを進退窮まる窮地に追い込む作戦である。《法話の帰rido》が落選者展から排除されたとする記述は、リアの著作（一九〇二）をはじめとして、多くの証言や伝記記述の繰り返し返されるが、最近のドキュメンタリストによる史料突き合せの作業としては、Marie-Hélène Lavalley, «Nature sociale, <Nature champêtre>», *Gustave Courbet d'Ornans*, infolio, 2007, pp. 85-88.

12 たとえば一八六七年の著作『一八六七年のフランス絵画』のデュレによる次のような言葉を見よ。『石割り人夫たち』を地面の近くに置いてみたまえ。額からはずされれば、錯覚ははるかに完全だ。地面や、粗野な布地が真実の様相を帯びていて、それが複製とも思われず、ふたりの男は本当に生きていて、本当の石を砕いているのかと信じられる程だ』（Théodore Duret, *La Peinture française au 1867*, p. 96）。この評価は、クールベの狩猟画に観客の飼いが飛び付くカリカチュアもあつた当時において、それだけとして見れば、あまりに素朴な写実主義観というほかない。しかし、この作品がブルードンの称賛してやまぬ、典型的社会主義絵画と目されていた事実を踏まえ、デュレはわざと極端な断言によって、観客の目を、作品の内容（表象されたもの）から引き離そうとしたようである。しかし（フロマンタンやメソニエを評した場合と違って）この絵に限ってなぜかその作り（ファクチュール、つまり表象するもの）の自律性に注意を向けず、「錯覚の完全さ」をいいたてること自体、自分で自分の墓穴を掘っているとしか言えない。錯覚の完全さとは所詮錯覚によって伝達される画の内容（表象されたもの）へと観衆の目をひきもどさずには居ないからである。この立論上の矛盾ないしは不徹底さによつても、いかに当時の美術批評において、「表象されるもの」の呪縛が深いものであつたかが悟られる。なお『石割り人夫たち』については、以下も参照。稲賀繁美「クールベ『石割り』の軌跡」永井隆則（編）『フランス近代美術史の現在』三元社、二〇〇七年、二四〜五六頁。論文末にクールベ研究に関する書誌的な案内を付している。

13 Théodore Duret, *Courbet*, p. 43; p. 44. なおこの『画家のアトリエ』の右側（挿図11）には、初期の画家を「写実主義」の名で擁護した批評家シャンフルーリの横顔の背後に、禁固刑から出獄したばかりのブルードンの眼鏡姿が見える。ブルードンの左は、モンペリエで画家のメセナとなつた銀行家アルフレッド・ブリュイヤース、右には画家と同郷の作家、民謡収集家マックス・ビュシオンと見られる人物。さらに左側部分については、エレヌ・トゥッサンの議論を招いた仮説に従えば、獵犬を従えた「密猟者」とは、ほかならぬ国家篡奪者たる皇帝ナポレオン三世。左端で金庫を手にする「ユダヤ人」は、国務大臣として第二帝制の財務を取り仕切つた、サン・シモン主義のイスラエル信奉者、アシル・フィールド。その横の帽子の「神父」はカトリック最右翼の論客、ルイ・ヴュイオ。シルクハットに黒衣装でこちら向きに座る「墓堀人夫」は、新聞雑誌界の風見鶏、エミール・ド・ジランダン。かれら皇帝の取り巻きが、クール

- べの仲間たちの敵対者を構成する。
- 14 Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Nouvelle Acquisition française, 24518, ff. 352-353.
- 15 Lettre de Mallarmé publiée par Ch. Léger, dans *Le Figaro*, le 22 janvier 1927.
- 16 Théodore Duret, *Histoire de quatre arts*, Tome III (1880), pp. 104-105, p. 211; *Histoire de France 1870-1873* (1893), Tome II, pp. 66-67, pp. 136-37.
- 17 P.-O. Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Maspero, 1983, pp. 77-78, Jean Bruhat, Jean Dantty, Emile Jersen (éd.), *La Commune*, 1960, pp. 84-85, P. Bouju et H. Dubois, *La Troisième République*, 1952, p. 11, etc. 近年のケールベとフランスの展覧会に付随した論考として『*Courbet et la Commune*, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2000.
- 18 Th. Duret, 1880 Tome II, p. 256; 1893 Tome II, p. 162. Cf. *Le Siècle*, 15 avril 1871, *le Gaulois*, 30 mai 1873, Camille Pelletan, *La Semaine de Mai*, 1889, pp. 95-96, Giuseppe Letti, *Henri Cernuschi*, 1936, pp. 178-82.
- 19 デュレとケールベの世界一周旅行について Shigemi Inaga, "Théodore Duret et Henri Cernuschi, journalisme politique, voyage en Asie et collection japonaise", *Ebisu, études japonaises*, numéro hors série, hivers 1998, pp. 79-94. 稲賀繁美「アンリ・セルヌーシとテオドール・デュレ：ロンドン・アジア旅行「美術蒐集」『近代画説』七号、一九九八年、四二―五八頁。デュレは世界一周旅行への出港地リヴァプールからの書簡で「ピサロに「身の毛もよだつ」パリからの脱出の顛末を語り、友人シヨーデを失ったことを述べている。
- 20 Th. Duret, 1880 Tome II, p. 211; 1893 Tome II, p. 137
- 21 Charles Léger, *Courbet et son temps*, 1948, pp. 189-90, Louis Vauxcelle, *art. cit.* (note 1). 挿図15には「ヴェルサイユ軍法会議」「コミュニケーション関係者裁判記録」を掲げたが、その左上にモーリス・ヴァレス、下段左から二人目にラウル・リゴー、その斜め右上にドレクルース、その右横にケールベなどの顔ぶれがみえる。
- 22 Charles Léger, *Courbet*, 1925, pp. 112-13.
- 23 Th. Duret, *Courbet*, p. 120.
- 24 *Ibid.*, p. 116. ケールベの死後の復権の過程についての詳細なドキュメンテーションは Bérangère Galy, "La Réhabilitation du peintre", in *Gustave Courbet, d'Ornans*, 2007, pp. 133-165.
- 25 *Ibid.*, pp. 124-25.
- 26 Théodore Duret, "Une nouvelle histoire de Napoléon", *Revue blanche* Tome XII, n. 98, i-VII-1897, pp. 5-7. Cf. Pierre Vaisse, "Considération sur la Seconde République et les Beaux-Arts", *Bulletin de la Société d'histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX^e siècle*, 1985, p. 61; "Les Raisons d'un retour", *Le Débat*, n° 10, mars 1981, p. 61; "L'esthétique XIX^e siècle, de la légende aux hypothèses", *Le Débat*, n° 44, mars/mai 1987, p. 90. 以下に短絡の現代版が読まれる。
- 27 Charles Léger, *Courbet*, 1925, p. 127.
- 28 Th. Duret, *Courbet*, p. 115. Cf. Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise, The Studio and The Market*, The University of Chicago Press, 1985, chapitre IV に「ハンブラントによる計画破産と金融投機に関する大胆な仮説が見られる。イジドール・ピルス《倒されたヴァンドーム広場の円柱》(挿図17)の画面の左端に頭部が切れたかたちで横たわっている残骸がナポレオン一世の彫像。ベルテル《市民ケールベ》『ル・グレロ』誌(一八七一年四月三十日)(挿図18)の中で「溶かさないでと嘆願」している「青銅の人物」はアンリ四世とルイ十四世だろうが、これに対して「市民ケールベ」は「諸党派を融合するための手段が、まさにこれには

あるまいか」と銅板溶解を提案している。画面全体はベラスケスの《ブレダの開城》(挿図19)のパロディーとなっている。こちらは、スペイン軍が一六二五年六月五日にオランダの要塞都市ブレダを陥落させた光景。ブレン・レティーン宮殿「諸王国の間」の装飾として依頼された歴史画十二枚のうちのひとつ。オランダ軍総督ユステイス・ファン・ナッサウがスペイン軍司令官アンブロジオ・スピノラに城門の鍵を渡す場面。大量に流通していた複製版画などを通じてこの作品の記憶がある観衆の目からすれば、これを下敷きにした趣向のベルテルの戯画では、クールベの尊大な態度が嫌でも目につくだろう。

29 Charles Léger, *Au Pays de Gustave Courbet*, 1910, p. 8, p. 21.

30 Charles Léger, *Courbet*, 1925, p. 71.

31 Théodore Duret, préface pour Ch. Léger, *op. cit.*

32 “A. Propos du Centenaire de Courbet”, *Mercure de France*, 16 juin 1919, pp. 620-29.

33 Charles Morice, *Mercure de France*, 15 mai 1906.

34 稲賀繁美「ブルジョワ藝術への挑戦・戦争画の没落とモダニズム批評言説の形成——十九世紀後半のフランスを例に」『美術フォーラム21』第一〇号、二〇〇四年七月一〇日、一〇八—一五頁。なおビエール・ブルデューの藝術社会学における「藝術の自律」の観念は、本稿で問題にしたようなフランス第三共和制における「美術の自律化」の達成を暗黙の前提として組み立てられており、エミール・ゾラを模範例として展開されるその議論には、政治と美術との相互の適化的合理化について、幾つかの錯誤と倒錯が介在している。この点の指摘と議論は稲賀繁美「藝術社会学者としてのビエール・ブルデュー」『環』十二号、二〇〇三年冬、三六三—三七四頁参照。さらにこれを受けた議論としては、荒原邦博『ブルースト、美術批評と横断線』左右社、二〇一三年、一九〇—一九一頁および註三一八を参照。

【図版出典】

挿図2 Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, La Saintonge Littéraire, 1986, pl. 4; 挿図3 Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, La Saintonge Littéraire, 1986, pl. 6; 挿図4 *Courbet et la Commune*, 2000, Pl. 23; 挿図5 当時のモノクロ写真 *Les amis de Gustave Courbet*, No 94/5, 1996, p. 35; 挿図6 Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, La Saintonge Littéraire, 1986, pl. 33; 挿図7 *Les amis de Gustave Courbet*, No 94/5, 1996, p. 37; 挿図8 日本で容易に入手できない良質の原色複製は以下に掲載。高階秀爾(監修)『NHKオルセー美術館』第一巻『リアリズム・美の革命』日本放送出版協会、一九九〇年、図版八八; 挿図9 Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, 1920, p. 60; 複製図版掲載; 挿図10 Théodore Duret, *Courbet*, Bernheim-june, 1918; 挿図11・12 *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Grand Palais, Éditions des musées nationaux, 1977-78; 挿図13 *Courbet et la Commune*, Musée d'Orsay, 2000, Pl. 22; 挿図14 David P. Jourdan, *Transforming Paris, The Life and Labors of Baron Haussmann*, The Free Press, 1995; 挿図15 *Courbet et la Commune*, Musée d'Orsay, 2000, Cat. 94; 挿図16 『印象派はなぜ生まれた』東武美術館、一九九六年、一四九頁、挿絵九・挿図17 『モダン・パリ展』一九八五—八六年、ひろしま美術館ほか、作品番号五、挿図18 *Courbet et la Commune*, Paris, Musée d'Orsay, 2000, Cat. 72; 挿図20 Marie-Hélène Lavalée, Bérangère Galy, *Gustave Courbet, d'Ornans*, infolio, 2007, fig. 39, p. 141