

「クールベの変貌1862-1918: 批評家テオドール・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 1989年度 pp.59-75.

ISSN 0286-9217

# 外国語科研究紀要

フランス語教室論文集



1989

第37卷 第2号

東京大学教養学部外国語科編

## Sommaire

Ryosuke SHIINA: Le temps musical .....	1
Takaharu HASEKURA: Commentaire des <i>Pensées</i> de Pascal—L205— .....	21
Yoshikazu NAKAJI: <i>Mimesis</i> du bonheur—notes sur «Barbare» de Rimbaud .....	47
Shigemi INAGA: «Transfiguration» de Courbet 1862-1918, Gustave Courbet vu par Théodore Duret.....	59
Mizuho HOKARI: Quand le monde extérieur nous habite —essai sur Montaigne—.....	1
Nobuo TAKEUCHI: Essai sur <i>Igitur</i> (3) .....	29

## クールベの変貌 1862—1918

### 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ったのか。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、ひとつの周辺的な断片となることを目指す。取り上げるのはひとりの批評家であり、彼の目に映じたクールベの姿が、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かを追跡することから、クールベがいかに歴史のなかに位置づけられていったかを検討する。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って、彼個人の特異なクールベ観だったはずのものが、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ったかといえ、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、デュレは過激な無名性を獲得した。このからくりの裡にこそ、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の交点にデュレは立っ

ている。

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」<sup>1)</sup>としての栄光に包まれたテオドール・デュレ (1838-1927)。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。まず第一に、伝記的観点から見れば、デュレは弱冠二四歳の1862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<sup>2)</sup>。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ーニャリであった。この著名な先達の感化も明らかな、二九歳の折りの美術批評、『1867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<sup>3)</sup>。さて本書が二九歳の青年の処女作であったなら、この後半世紀をなんなんとする1918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 (1920) と『ルノワール』伝 (1924) をものするデュレではあるが、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、デュレがもっぱ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、一身の内に体現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ば、それは「政治」である。第三点として掲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する、ひとつの仮説を提出してゆこうと思う。この主題については、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 Nochlin, “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。ここで提出する仮説は、ノックリンの説いた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選択であったことを示そうとするものである。

## I. 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》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ろばが見えるが、デュレはクールベがろばにこのポーズを取らせてそれを写生した様子を、1918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ろばは、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ぎで、下絵を描きあげたというのである<sup>4)</sup>。写実主義の金科玉条たる「自然への忠実さ」が、実は強制と人為によって支えられた作り事だったということとどまらない。生きたろば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、ろば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=ジャンのアトリエ開きの折りに、生きた牡牛をモデルにしたので、新聞種を提供していたクールベである。サントのろば騒動も、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ず、「写実主義」にはたぶんに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伝えながら、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、彼の親しく交った現実のクールベとの間のあつれきが露呈する。このあつれきは、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 329 cm, 横 330 cm 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あって、国家の怒りを買って禁じられた表象を、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、レジオン・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り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、夜陰に乗じてこの物騒な危険物を撤去してもらったという<sup>5)</sup>。

さて、このように、権力と罅縫い合いを演じるクールベの狡智をみごとに彷彿とさせる、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、自然に没り、己が藝術に懸かりきりの、単純で快活で楽しい仲間、パリでは写実派の雄、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」<sup>6)</sup>。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、彼の写実主義と社会主義との間にある結び付けをつかみ損ねた」<sup>7)</sup>と断じるのであるが、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実主義とは決して「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ない。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実主義の教条のために、否認する。この振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、1862～63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、共和派の側から総選挙に打ってでていたからである。彼を支援した地元の有

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、パリの議会上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とにかく、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の家に厄介になっているこの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、かえっ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、デュレにとって、その政治家としての野心を代弁する。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って、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1918年の記述は次のような価値判断でもって終わる。「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」<sup>8)</sup>。1863年のサロンは言うまでもなく、落選者展からも拒否されたクールベの大作はもはや存在しない。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、すでについで去って久しい過去の情熱であった。そのデュレは、クールベのこの作品を、「政治のないし社会的な狙いをあらかじめもって制作した唯一の作品」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、無垢の目をもっ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、したがってクールベの

作品のなかで劣った地位をしめるに過ぎないと断じながら、それにもかかわらず、この作品に、かれの『クールベ』の一割にあたる紙面を割くという、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、自らもそれを納得す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った以上、《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、というのがデュレの伝えたかった教訓のようである。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、1918年の歴史家としてのデュレの使命だったのである。

## II. コミューン

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ません。(ニューヨークのデュレにあてたマネの書簡より、1871年8月22日付)

だがそれにしても、1867年から1918年の間、デュレがほとんど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、1862-67年当時の政治的野心に燃えるデュレと、1918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50年間にデュレのクールベ評価は実際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、1867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導入された、素朴な現実錯覚主義としての写実主義定義が1918年には

後退したのに対して<sup>9)</sup>、前者では言及もされなかったブルードンに対する個人攻撃が、後者で前面に押し出されたことである。社会主義理論が明瞭にデュレの攻撃対象となったのは、従って1867年以降のことなのである。実際1918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、なんらかの正確さをもって語ることのできるような、いかなる知識も持っておらず、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」<sup>10)</sup>。第二帝政下で反対派の共和主義者として戦ったデュレが、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か。そのきっかけとなったと思いきブルードンとデュレの確執が何に由来するものかを明らかにするために、ここで視点を変えて、デュレの政治への関与の跡を探る必要がある。

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・デュレはもっとも信頼できる助言者のひとりであったが、そのデュレは1899年8月7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ことをお勧めしようと思いますのは、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。かつてショーデ [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と申し上げるのです。慎重さは安全の母であります」<sup>11)</sup>。

書き損じはデュレには珍しいことで、心の屈曲が伺える。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』(1876-80)、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(1893)がある。党派的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<sup>12)</sup>、ひとりギュスターヴ・ショーデ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1871年4月11日、ショーデ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9月4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において、ショーデがパリ9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」の敵にするに十分だったとデュレは書く<sup>13)</sup>。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デの傍らで9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、ショーデ逮捕の直接の理由は、1871年1月22日、パリ市庁舎前広場に集まってきた群衆に、一方的に市庁舎側から発砲する命令を下した嫌疑にあった。三十余名の死傷者をだした群衆を、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」と添え書きするが、デュレはこれを1880年の版では「国民防衛軍兵士」、1893年の版では「コミューンの同調者」による「市庁舎襲撃」と規定する。デュレにおいて「勇気あり私心なき」ショーデは、リサガレーの観察によれば、「乱暴なおそるべき詭弁家」となる。リサガレーは、どちらが第一弾を発砲したのか特定せず、ショーデ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が、その後、社会主義系の歴史書はショーデの罪を当然と断定する傾向が支配的で、今日に至っている<sup>14)</sup>。

この弾劾に対するデュレの反論を要約すると、暴動はブランキストの煽動であり、もとよりショ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)サピアが殺害されたことを口実に、永年の私怨を晴らすべく、ショーデを暗殺する目的で逮捕したものだ、との主張である。4月23日、サント・ペラジー監獄でのショーデ銃殺は、ヴェルサイユ側からはコミューン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、この事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。ショーデの死は、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、ショーデ暗殺の翌日、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1880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1893年版からは削除されてしまう<sup>15)</sup>。友の暗殺からふたりの受けた衝撃は大きく、それが原因でパリを脱出し、1873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。

ショ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、思想史のない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、コミューン末期の追い詰められた状況で、ブルードンの遺言執行人であったショーデに、身代わりの標的を定めた言うのである<sup>16)</sup>。今この判断の当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身近かな人々のなかに親友を持っていたことである。同郷のカスタニャリは言うに及ばず、クールベをブルードンに引き合わせたのは、他ならぬギュスターヴ・ショ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、1867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、ショーデ演出によるクールベ流のスクャンダルにすることも好まなかった。彼はドームエのように沈黙を守る慎ましきを選び、すべては沙汰止みとなったのである<sup>17)</sup>。

ブルードンの死に接したクールベがショーデに宛てた1865年1月24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、遠からず兵士と野蛮の手に懸かるだろう」という予言である<sup>18)</sup>。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、ショーデはコミューンの「野蛮」の手に懸かって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。実際はかならずしもショーデが、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、デュレにとって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デの名は1918年の『クールベ』中に一度として登場しない。

もはやデュレがクールベを脱=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ヴェルにおいては、精神的外傷を昇華する過程とも重複していたのである。

### III. 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「コミューンの犯罪」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、1882年のエコール・デ・ボサールの回顧展であるが、それを組織したカスターニャリはカタログの序文で、コミューンにおけるクールベの政治的役割りは、これをとりあえず括弧にくくったうえで、純粋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。カスターニャリは、83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、立法の見地からして筋違いであった、と詳細に弁じ立てた。このカスター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、コミュー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というのである。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1918年のデュレは言うのである。

「しばし偉大な作品の評価をおとしめうる情況があっても、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、またしても確証された。「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1918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、持てる力能をみせつけて、確固と存続する。」<sup>19)</sup>

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った。そもそも1882年の回顧展で、カスター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った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1879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1880年、コミューンの特赦に漕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、事情は正反対なのである。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えこひいきと、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このけのまま)またしても全体の一片にあた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、彼はフランシュ・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、斡旋に乗り出し、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」<sup>20)</sup>

もっば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といってすまされる事態ではない。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盲点が、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。

「おかしなことだ。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、その弁舌やおふざげやら、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、そうしたものが彼の藝術家としての価値には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。」<sup>21)</sup> 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と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<sup>22)</sup>。

ここに共通するのは、英雄叙事詩風の政治談義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りかえを、一向に矛盾と感ぜないばかりか、むしろその論理的飛躍にこそ、「時」の力がもたらした結果を追認することで、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ぎ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、その大きさの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はついぞない。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。」<sup>23)</sup>。

この一節の筆者、シャルル・レジェは、デュレの死後、その書斎の手稿すべてを遺贈され、また、その著書の著作権をも故人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ェの紋切り型とは、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よう。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、と言うのがデュレのクールベへの容赦ない採点なのである<sup>24)</sup>。

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、その後継者レジェにはもはや理解できないこだわ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。レジェは1910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ール・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募るばかりである、と私に宣言された。」<sup>25)</sup>。

クールベが一貫して侮辱と中傷の的であったとするのが、コミューン後の失墜したクールベ像を、50年代の英雄時代、60年代の世俗的成功期に過及的に逆投影する短絡であるなら、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ここで復習するまでもない。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るために、かれの政治的な側面の抹殺に努めたのである。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、一種の抽象性を帯び、一方的な称賛の対象に変身する。1925年になるとレジェ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っして損われることは無かった」とまで宣言される<sup>26)</sup>。

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たがら、デュレはそこに「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、「時のもたら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ょう。」(1910)<sup>27)</sup>。デュレは自分とレジェでは意見を異にすると、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せて、「後世による審判」たる自己の権威付けに利用する。デュレの主張は、彼の遺産相続人に継承された瞬間に変質し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、1918年に出版されたデュレの『クールベ』を次のような最高級の賛辞で持てはやした。「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、六十冊になんな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(1906)をものしたジョルジュ・リアとは違って、デュレは、同時代の人々によってもたらされた、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っきりときわだたせるようにしたのである。」<sup>28)</sup>。

\*

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<sup>29)</sup>。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もはや過去の記憶でしかない。』『クールベ』を書いた翌年の1919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。「大藝術」たる歴史画が、事実の低俗さを抽象して理念化・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すべて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つぐむことでもって権威者となる倒錯がある。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』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) 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.
- 2) "Quelques souvenirs de Théodore Duret", *Bulletin de la vie artistique*, 15 janvier 1922, p. 30.
- 3) Théodore Duret, *Peintres français en 1867*, 1867.
- 4) Cf. Roger Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, 1977, n° 313.
- 5) Th. Duret, *Courbet*, pp. 65-66. Cf. Roger Boniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, 1973, p. 128; pp. 140-141. この絵の分析については別に発表の予定である。

- 6) *Ibid.*, p.51.
- 7) Jack Lindsay, *Gustave Courbet, his life and art*, 1973, p.77.
- 8) Théodore Duret, *Courbet*, p.56, p.70.
- 9) たとえば 1867 年の次のような言葉。「《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」(96頁)。この評価は、クールベの狩猟画に観客の飼い犬が飛び付くカリカチュアもあった当時において、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、この作品がプ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っても、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ったかが悟られる。
- 10) Théodore Duret, *Courbet*, p.43; p.44.
- 11) Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Nouvelle Acquisition française, 24518, ff.352-353.
- 12) Lettre de Mallarmé publiée par Ch. Léger, dans *Le Figaro*, le 22 janvier 1927.
- 13) Théodore Duret, *Histoire de quatre ans*, Tome III (1880), pp.104-105, p.211; *Histoire de France 1870-1873* (1893), Tome II, pp.66-67, pp.136-37.
- 14) P.-O. Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Maspero, 1983, pp.77-78. Jean Bruhat, Jean Dantry, Emile Jersen (éd.), *La Commune*, 1960, pp.84-85. P. Bouju et H. Dubois, *La Troisième République*, 1952, p.11. etc.
- 15) Th. Duret, 1880 Tome III, 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.
- 16) Th. Duret, 1880 Tome III, p.211; 1893 Tome II, p.137
- 17) Charles Léger, *Courbet et son temps*, 1948, pp.189-90. Louis Vauxcelle, *art. cit.*, (note 1).
- 18) Charles Léger, *Courbet*, 1925, pp.112-13.
- 19) Th. Duret, *Courbet*, p.120.
- 20) *Ibid.*, p.116.
- 21) *Ibid.* pp.124-25.
- 22) 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 XIXe siècle*, 1985, p.61; "Les Raisons d'un retour", *Le Débat*, n° 10, mars 1981, p.61; "L'esthétique XIX siècle, de la légende aux hypothèses", *Le Débat*, n° 44, mars/mai 1987, p.90. にこうした短絡の現代版が読まれる。
- 23) Charles Léger, *Courbet*, 1925, p.127.
- 24) Th. Duret, *Courbet*, p.115.
- 25) Charles Léger, *Au Pays de Gustave Courbet*, 1910, p.8, p.21.
- 26) Charles Léger, *Courbet*, 1925, p.71.
- 27) Théodore Duret, préface pour Ch. Léger, *op. cit.*, (note 23).
- 28) "A Propos du Centenaire de Courbet", *Mercure de France*, 16 VI 1919, pp.620-29.
- 29) Charles Morice, *Mercure de France*, 15 mai 1906.

## 目 次

椎名亮輔：音楽的時間.....	1
支倉崇晴：パスカル『パンセ』注解（続）——L 205——.....	21
中地義和：幸福のミメーシス——ランボー «Barbare» をめぐる覚書——..	47
稲賀繁美：クールベの変貌 1862-1918, 批評家 テオドール・デュレの見たクールベの半世紀.....	59
保刈瑞穂：人間が世界の素地に触れるとき ——モンテーニュについて——.....	1
竹内信夫：『イジチュール』試論 (3).....	29

外国語科研究紀要 第37巻 第2号

---

1990年3月30日 発行

非 売 品

著者代表 支 倉 崇 晴  
編 者 東京大学教養学部外国語科  
代表 渡 辺 守 章  
東京都目黒区駒場 3-8-1  
印刷所 株式会社 文 献 社  
東京都千代田区神田神保町 1-52

---